3·4

с 701
1

СОВЕТСКОЕ КИНО

АВ
+13

Содержание

	Стр.
ПЕРЕДОВАЯ — Историческая годовщина	1
И. ГРОССМАН-РОШИН — „26 комиссаров“	5
ИГОРЬ САВЧЕНКО — Дискуссия продолжается	12
БЕЛА БАЛАШ — Новые фильмы, новое жизнеощущение	15
ЛЕОН МУССИНАК — Кинематограф буржуазии	25
Н. ИЕЗУИТОВ — О стилях советского кино	35
В. НИЛЬСЕН — Проекционная кинопечать	56
С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН — Ошибка Георга Мелье	63
Г. ЧАХИРЬЯН — Десять лет работы Арменкино	66
Б. ДУНАЕВСКИЙ — „Крылья“	75

НА ОБЛОЖКЕ СЛЕВА — Иван приходит на Днепрострой. Кадр из фильмы „Иван“. Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

Продолжается прием подписки

с 1 июля на ежемесячный иллюстрированный журнал

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии.

Отв. ред. В. А. СУТЫРИН

„СОВЕТСКОЕ КИНО“

журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства.

Подписная цена: 6 месяцев — 12 руб., 3 месяца — 6 руб. Цена отдельного номера — 2 руб.

Подписка принимается почтой.

Журнально-газетное объединение

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской Ассоциации Работников Революционной Кинематографии

Ответственный редактор В. А. СУТЫРИН

3-й год издания
1933
москва

Журнально-газетное объединение

историческая годовщина

(23 апреля 1932 г.— 23 апреля 1933 г.)

Год назад постановлением ЦК ВКП(б) были ликвидированы РАПП и другие особые пролетарские организации, работающие в области искусства, и созданы единые союзы с комфракциями в них.

Оценивая результаты истекшего года один из поэтов между прочим заявил, что этот период — год без РАПП — был для него первым годом настоящего творческого труда.

Само собой разумеется, что такая оценка извращает смысл исторического решения Центрального комитета, потому что ликвидация РАПП вовсе не обозначала ликвидацию какого-то мрачного, тяжелого и бесславного периода истории советского искусства, периода, в котором советские художники не могли свободно и продуктивно работать. Постановление ЦК очень ясно и точно говорило о причинах необходимости перестройки литературно-художественных организаций: 1) Успехи социалистического строительства обусловили за последние годы быстрый количественный и качественный рост советского искусства. 2) В этой обстановке, при наличии значительных кадров пролетарской литературы и искусства, рамки особых пролетарских организаций, создававшихся в свое время партией для укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусств, стали узкими и тормозили серьезный размах художественного творчества. 3) Создалась «опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству».

Таким образом постановление ЦК отнюдь не опорачивало необходимости (в прошлом) существования особых пролетарских организаций, не расценивало их работу только как сплошную цепь ошибок и не утверждало, как это иногда делают теперь некоторые товарищи, что лишь с ликвидацией этих организаций наступила эра настоящего развития и цветения советского искусства. Однако, с обычной политической прозорливостью и мудростью. Центральный комитет отметил ненужность и вредность дальнейшего существования отдельных организаций, объединяющих только пролетарские кадры

работников искусств, указал на отрицательные качества их (организаций) в последний период работы, качества, появившееся как в результате обособленного организационного положения пролетарских творческих кадров, так особенно и в результате целого ряда серьезных политических ошибок руководства б. РАПП. К этим отрицательным качествам следует прежде всего отнести, во-первых, кружковую замкнутость, во-вторых, отрыв от политических задач современности и, в-третьих, отрыв от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Борьба с кружковщиной, мешающей быстрому развитию искусства, принижающей его политическое значение, включение искусства в социалистическое строительство, объединение вокруг партии всех работников советского искусства, сочувствующих социалистическому строительству и стремящихся участвовать в нем, — таковы были те основные политические задачи, которые ставил перед творческими кадрами и их новыми организациями Центральный комитет своим постановлением.

Как же было встречено и понято решение ЦК ВКП(б)? Естественно, что враги попытались истолковать его как отказ партии от политики создания революционного, социалистического искусства (затея с пролетарским искусством, дескать, провалилась). Естественно, что они попытались через извращенное толкование смысла постановления отвлечь известные кадры советских художников от выполнения основной задачи — создания художественных произведений, активно помогающих социалистическому строительству и перевоспитывающих массы трудящихся нашей страны в последовательно социалистическом направлении. Они пытались внедрить в сознание писателей и художников старую идею свободного от политики, а на деле связанного с буржуазной идеологией искусства, идею либерализма («Птица вдохновения может лететь куда ей угодно...»).

Но все эти попытки классового врага не имели сколько-нибудь значительного успеха. Огромное большинство, подавляющая масса работников советского искусства правильно поняла постановление ЦК. Она увидела в нем исключительное внимание партии к художественному творчеству, заботу о людях, которые создают произведения искусства и величайшее доверие к тем из них, кто сочувствует социалистической стройке и стремится как художник активно в ней участвовать. Вот почему как прямой ответ на постановление ЦК возник подлинный творческий энтузиазм. Вот почему уже вскоре после 23 апреля мы могли видеть невиданное до этого времени творческое напряжение во всех областях искусства: ближайшее будущее сулило целый ряд крупных художественных произведений, стремящихся отобразить все величие и глубину происходящего в стране строительства. Так оно и произошло в действительности. Таков неоспоримый и основной итог истекшего года.

В советской кинематографии, как и в других областях искусства, также были отдельные попытки извратить, в выгодном для классового врага смысле, постановление ЦК. Идейки либерализма нашли свое выражение и в выпущенной за этот период продукции и в различных высказываниях отдельных творческих работников. Наиболее типичными из таких картин являются две: «Слава мира» и «Жить». Авторам первой картины даже казалось, что их работа создает какой-то новый этап советской кинематографии. Между тем плоская, ходульная и вульгарная политическая канва, на которой сценарист и режиссер вышили цветистые узоры дурно понятой занимательности (сердцещипательные ужасы, фокстроты и т. д.), по сути своей явно противоречила духу решения ЦК, звавшего советских художников к созданию полнокровных правдивых и идейно насыщенных художественных произведений. «Слава мира» явилась таким образом причудливым продуктом соединения политической аллилуйщины и лакировки, рождавшейся при непосредственном содействии рапповской политики администрирования и извращенного, либерального толкования постановления ЦК. Не менее, если не более характерной явилась картина «Жить», вернувшая на наш экран в ухудшенном к тому же издании продукцию типа «Веселой канарейки», т. е. буржуазную фильму, наряженную в советскую одежду. Очень любопытно то обстоятельство, что сценарий этой фильмы, написанный несколько лет назад и в свое время отклоненный фабрикой, был вытащен из-под спуда и пущен в дело именно после 23 апреля.

В этой же связи следует рассматривать умолкшие на некоторое время разговоры о «праве на ошибку». Читателям нашего журнала вероятно памятны споры

о том, можно ли предъявлять к творческим кадрам советской кинематографии требование создания идеологически выдержанной продукции. Некоторым товарищам казалось, что такое требование есть «левый загиб», извращение линии партии в отношении попутнических кадров и т. д. Они считали, что художник имеет право на ошибку. Аналогичные высказывания мы имели в конце минувшего года при обсуждении некоторых картин, а также на всесоюзном совещании по тематическому плану. Но все эти отрицательные факты с избытком перекрываются теми большими положительными сдвигами, которые произошли после 23 апреля в советской кинематографии. Правда, зритель ощутил их еще с недостаточной силой, ибо лишь несколько картин из числа выпущенных за это время заметно приблизилось к уровню, удовлетворяющему требование партии. Но необходимо учитывать и ту работу, которая ведется сейчас на фабриках, которая станет достоянием зрителя лишь через некоторое время.

Отмечая эти положительные сдвиги, мы прежде всего должны остановиться на дискуссии по картинам, выпущенным к 15-летию Октябрьской революции («Встречный», «Иван», «К.Ш.Э.», «26 комиссаров»).

Эта дискуссия, во-первых, нанесла несомненный и серьезный удар по групповщине. Некоторые товарищи склонны были видеть групповщину лишь в таком «принципе» поведения группы творческих работников, который можно охарактеризовать словами крыловской басни «Кукушка хвалит петуха за то, что хвалит он кукушку». Слов нет, это групповщина. Но есть куда более серьезная и опасная форма групповщины, которая состоит в том, что единственно правильными и законными объявляются творческие позиции данной группы, а все остальные суть «от лукавого». Такого рода групповщину мы имели, например, в РАПП, когда одни товарищи объявляли столбовой дорогой пролетарской литературы «Рождение героя» Либединского, другие «Ведущую ось» Ильенкова, третьи — «Выстрел» Безыменского и т. д. И беда была вовсе не в том, что все эти произведения имели те или иные серьезные недостатки или являлись в основе своей ошибочными. Положение не изменилось бы и в том случае, если они были безошибочными и очень крупными произведениями, потому что вообще нельзя богатую практику всего советского искусства (опыт многочисленных творческих течений), богатейшее будущее социалистического искусства втиснуть в узкие рамки опыта отдельной группы, отдельного писателя или художника и тем более отдельного произведения. Подобные попытки, равно как и ошибочные лозунги РАПП вроде «одемьянивания» пролетарской поэзии, а по сути дела (по остроумному и меткому замечанию поэта Светлова) «обеднения» поэзии, и есть самая настоящая и притом наиболее вредная групповщина.

Дискуссия об «Иване» вначале пошла было именно по руслу такой групповщины. С еще большей отчетливостью тенденции групповщины появились при обсуждении «26 комиссаров», когда противники этой картины пытались раскритиковать ее с позиций иных жанров советской кинематографии, а сторонники «26 комиссаров» утверждали в свою очередь, что это и есть «столбовая дорога». Но прения о картинах «Встречный» и «К.Ш.Э.» на расширенном секретариате РосАРРК в Ленинграде показали всю неправильность и непродуктивность такого обсуждения. Они реально убедили творческих работников в том, что настоящее творческое обсуждение и соревнование возможно только при отказе от групповой критики, что положительный опыт работы того или иного мастера, равно как и его ошибка становятся стимулом для общей работы в той мере, в какой критика произведения осуществляется с учетом величайшего многообразия творческих возможностей, предоставленных осветскому художнику, широты диапазона, который должно иметь советское искусство. История отношения к картине «Встречный», которая у ленинградцев началась с более чем прохладных высказываний и закончилась признанием картины как ведущей (см. письмо Ленбюро РосАРРК), очень поучительна: «секрет» состоит в том что ленинградские товарищи и секретариат РосАРРК сумели подойти к оценке этой фильмы в связи с проблемой массового зрителя. Именно забота о зрителе, желание делать фильмы для миллионов помогли творческим работникам выйти за узкие и вредные рамки групповщины, которая неизбежно в той или иной мере отрывает искусство от своего потребителя, принижает общественную роль художественного творчества и обедняет идейный мир художника.

Внимание к запросам массового зрителя, горячее обсуждение в этой связи «проблемы занимательности» и есть тот второй положительный сдвиг, который произошел за этот год и который несомненно скажется в продукции текущего года.

Третье, что мы должны отметить, — повышение удельного веса творческих кадров в деле производства фильм. Помимо творческих дискуссий, о которых мы уже писали выше и которые несомненно в большой мере влияют на дальнейшее развитие советского кино, как искусства, следует указать на роль творческих кадров в создании тематического плана 1933 года. Беря эту работу со всеми ее недостатками и ошибками, мы не можем не заметить, что как в самом зарождении плана, так и в его окончательном оформлении творческие работники в этом году проявили гораздо большую активность и ответственность, чем это было раньше. Теперь в связи с созданием на фабриках треста Союзфильм специальных коллегий по творческим вопросам у творческих кадров оказывается еще одна и притом очень существенная форма участия в руководстве кинематографией.

Но усиление руководящей роли творческих кадров в свою очередь выдвигает перед нами, как и перед всей советской кинематографией, проблему политического руководства. С особой остротой эту проблему поставила перед нами картина «Моя родина», картина, извращенно показывающая обороноспособность нашего государства, характер Красной армии картина, которая, не будь и здесь проявлена бдительность Центрального комитета партии, могла бы нанести политический вред нашей стране. «Моя родина» напоминает нам о том, что каждая наша ошибка, даже самая небольшая, может стать значительным политическим фактором отрицательного порядка, потому, что она, эта ошибка, попадая на экран, множится на миллионы. Причем, чем успешнее будет расти кинематография, чем крупнее и значительнее будут ее картины, тем значительнее и вреднее станут ошибки, допускаемые в них нашей нечуткостью, невнимательностью, а то и того хуже — нашим «либерализмом». Вот почему, делая киноискусство все более массовым, мы должны особенно упорно бороться за идейную выдержанность продукции, за правильное большевистское, политическое руководство во всех звеньях производства фильм. А это значит — не только улучшить работу самого руководящего состава и не только создать между ним и творческими работниками наиболее тесный деловой контакт и бороться с противопоставлением «администраторов» и «хозяйственников», т. е. руководителей творческими кадрами. Это значит внести новую струю в самую суть нашей работы, т. е. насквозь пронизать ее политическими задачами, подчинить политическим задачам все остальное. Это значит каждому работнику советской кинематографии ощутить себя бойцом и командиром политической армии, борющейся под знаменем большевизма, под руководством Центрального комитета коммунистической партии.

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Возобновите подписку с I/VII с. г.

Тираж журнала ОГРАНИЧЕН.

Подписка принимается ПОЧТОЙ.

И. Гроссман-Рощин

„Двадцать шесть комиссаров"[1]

Товарищи, сожалею весьма, что не ознакомился со сценарием. Как бы ни решили вопрос о роли сценария в кино, все же ясно, что критиковать фильму в полном объеме нельзя, не ознакомившись со сценарием.

Но, увы, сценарий достать мне не удалось.

Разрешите ряд неизбежных предварительных замечаний.

В анализе «Златых гор» я подчеркнул, что наши кинокритики порой неправильно пользуются приемом сравнения, «припоминания». Давайте научимся анализировать по-серьезному данную конкретную фильму без внутренних восклицаний: «Ах, это уже есть у Эйзенштейна, у Довженко!»

Товарищи правильно указали, что мнемоника не такая уж плохая вещь и что сравнивать необходимо.

Согласен. Немыслимо познавать конкретность изолированно, обособленно. Необходимо установить связь, надо проводить и аналогию. Критик, уподобляющийся Ивану, не помнящему родства, подменяет художественную конкретность беспомощным эмпиризмом. Но речь идет о ложном приеме. Критик замечает сходство и игнорирует различие; критик сравнивает один «кусок» кадра с «куском» кадра из другой фильмы и, довольный своей наблюдательностью, восклицает: «заимствовано» у такого-то!

Разве такой прием «сравнения» уясняет нам истоки творчества данного художника?

Спиноза утверждает: сильные, яркие желания не поддаются «снятию», аннулированию путем сравнения. Вялое хотенье, жиденькие страсти легко преодолеваются представлением и припоминанием более сильных желаний. Я боюсь, что мнемоника многих критиков вызвана блеклым, малокровным, жиденьким вниманием к творчеству данного художника.

Давайте, товарищи, ликвидировать в основе порочный «максимализм». А этот «максимализм» гласит так: «Ну, что собою представляет фильма «Двадцать шесть комиссаров»? Ведь здесь в лучшем случае только повторение пройденного, нет нового качества в области мастерства. О чем же тогда разговаривать!»

Нет, дорогие товарищи, так не годится. Если мы будем сидеть у киноморя и ждать «золотой рыбки» шедевров, то мы массы не воспитаем и задержим появление шедевров, спугнем «золотую рыбку». Разве творческое использование уже достигнутого так-таки для нас безразлично? В фильме «Двадцать шесть комиссаров» есть художественно выраженная идея, а значит есть элементы нового.

Еще одно «последнее сказанье», и мы переходим к анализу.

В печати уже заговорили о шуме, поднятом вокруг этой фильмы. Если не ошибаюсь, т. Мачерет убеждал не превращать «Двадцать шесть комиссаров» в знамя. Правильно. Я решительно буду протестовать против попытки приписать мне канонизацию жанра Шенгелая. Нам нужно огромное многообразие жанров, подходов, и никто не смеет канонизировать один, превратив его в обязательную норму.

Меньше всего нужно «расхваливать» работу Шенгелая или замазывать недочеты. Разве можно отрицать крупные недочеты фильмы? Отрицаю ли я наличие чрезмерной геометричности, прямолинейности и отсутствие пластичности в пределах каждого кадра?—Нет. Но надо протестовать против превращения недостатков в доминанту, против забвения центральной идеи.

Что я считаю центральным, основным в фильме «Двадцать шесть комиссаров»? Первое—дана мыслящая масса... Скажите, товарищи псевдомаксималисты, много ли у нас фильм, в которых героем была бы мыслящая масса? Какая разница между массой и толпой?—Толпа характеризуется одержимостью аффектами и угасанием сознания, масса—пролетарская масса—характеризуется возрастанием сознания и концентрацией воли; страсти не отмирают, а служат как бы сознанию и воле. Второй момент. Тов. Шенгелая исключительно усложнил процесс творчества: он дает массу не в тот момент, когда масса идет на штурм вражеских классовых твердынь. Нет, он дает массу в момент снижения сознания, когда бакинский пролетариат ошибочно устанавливает национальное единст-

[1] Вступительное слово И. С. Гроссмана-Рощина на заседании методического сектора НИКФИ.

во. Но Шенгелая показывает, как это национальное единство превращается в миф, легенду и что в недрах этого национального единства зреет и крепнет пролетарская воля и пролетарское сознание, которое похоронит мнимое национальное единство и реальную диктатуру буржуазии. Как Фадеев в «Разгроме» на поражении дает бодрую зарядку и глубокую уверенность в конечной победе, точно так же Шенгелая на временном снижении сознания дает уверенность в торжестве четкого классового сознания и поведения.

Как формулируется ошибка пролетариата?— Ситуация исключительно трудная: наступают турки, амуниции нет, провианта нет, Советский союз подкрепления не присылает... Социал-предатели ведут неистово буйную агитацию по разложению сознания масс за приглашение англичан. И социал-предателям удалось уговорить значительную часть рабочей массы. Бакинский пролетариат не исчерпал в полной мере скрытой классовой силы, он учел только трудности данной ситуации, потерял связь с целым, подменил понимание исторической необходимости эсеровским подсчетом «трудностей», мелкобуржуазной арифметикой.

Обращаю ваше внимание на четыре момента, в которых художественно развернуты упомянутые положения.

Вспомните: ждут приближения Шаумяна. Шаумян приближается. Масса поворачивает лицо в направлении вождя. Момент строжайшей напряженности. Здесь не только эмоциональное напряжение. Работает мысль пролетариата. В каждом мускуле, в каждом повороте плеча, в каждом движении вы видите, осознаете огромную классовую думу. Важный момент: решаются огромные проблемы классового самосознания. И именно потому, что эта ситуация дана осмысленно и драматически сосредоточенно, она сама выходит за свои пределы, решая вопрос о поведении класса. Поворот голов, напряжение спин, напряжение мышц — все это дано не в мертвой абстрактной отвлеченности аллегорической скульптуры. Все конкретно и предельно осмысленно.

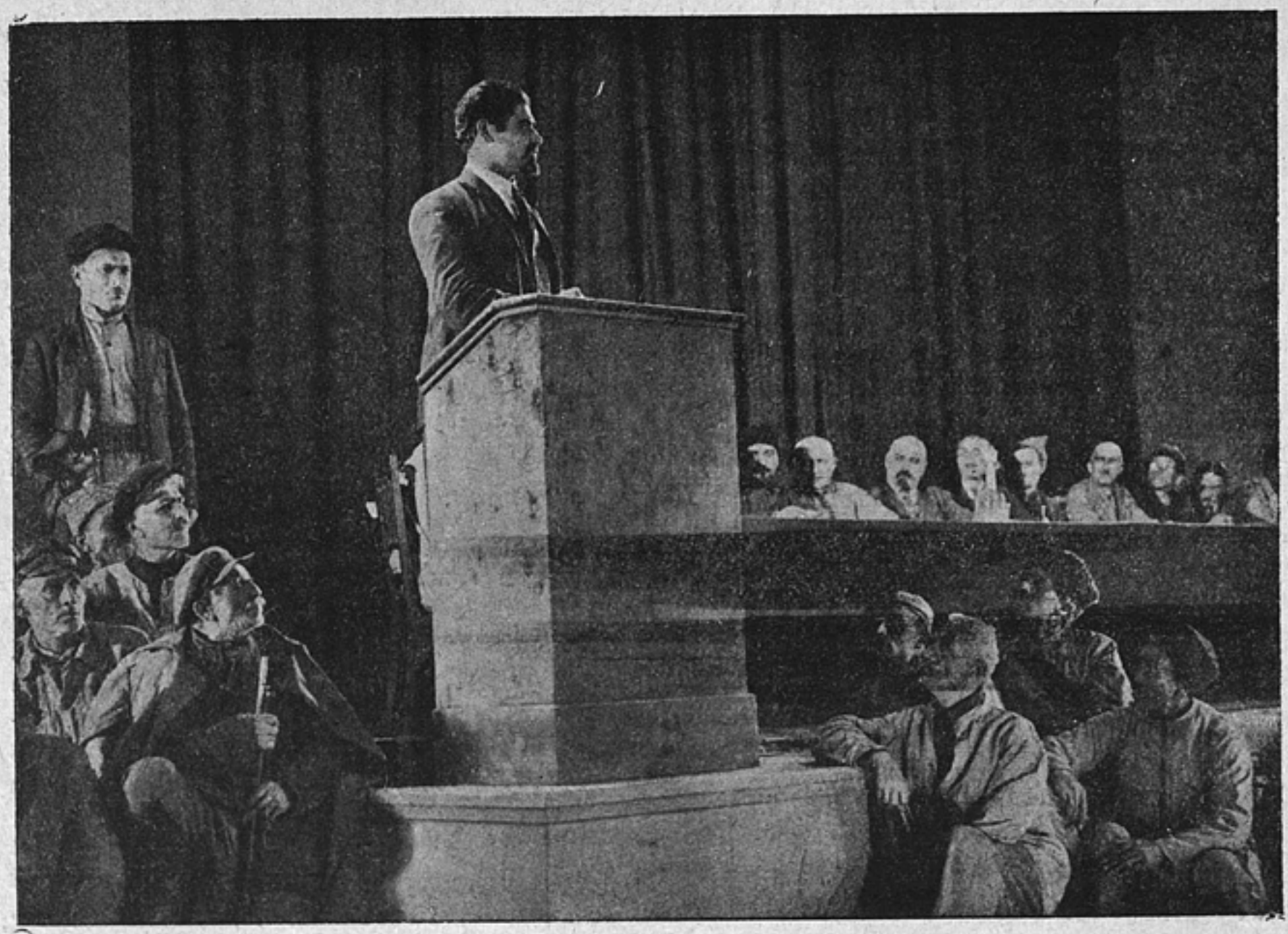
Второй момент. Эсер Дашнак, который портретно дан так, что и противники фильмы признают портрет превосходным, этот (пока еще елейный предатель, а в грядущем — гнусный убийца) типчик крикнул Шаумяну: «предатель!» И вот момент, заслуживающий нашего пристального внимания. Что происходит? Рабочий медленно, напряженно медленно подходит к эсеру, кладет руку на плечо и тихо спрашивает, точно ли Дашнак назвал вождя большевиков предателем? Медленно, скорбно, как бы придавленный ношей тяжелых дум, возвращается рабочий на свое место и невероятно сосредоточенно говорит: «Нет, Шаумян не предатель, Шаумян не виноват, у него нет амуниции, нет пуль».

Рабочий как будто бы отмежевывается от одного эсера, но на деле он примыкает к платформе эсеров. Более хитрый из них так и говорит: «Я не против большевиков, но что же делать, если нет хлеба, нет провианта». Вышло, что пролетарий сомкнулся с социал-предателями. Мыслящая масса дана не как толпа, но заслуживает внимания и показ «отдельного» рабочего. Разве этот рабочий не выражает дум и чаяний массы? Разве здесь есть намек на разрыв «личности» и класса? Что же, этот рабочий только безликий делегат? Ничего подобного. Этот рабочий — не лишенный качества атом: у рабочего свое лицо, своя походка, своя манера, своя внутренняя жизнь...

Третий момент — сцена голосования. Казалось бы, здесь все так ясно, просто и «банально», что и говорить не о чем, однако в этом голосовании сосредоточен узел замысла. Голосует за приглашение англичан буржуазия, голосует радостно, весело, ибо утверждается ее диктатура. Голосует пролетариат, но какой мрак, какое черное раздумье, какое смутное предчувствие, что это голосование—преступление перед своим классом. Уже здесь чуется недовольство масс своим поведением, сознание, но смутное, что они идут не туда и не так, как этого требует классовый разум.

Радуется буржуа: утверждена его диктатура. Но буржуа не видит, что колыбель его диктатуры в то же время и могила «национального единства»...

Прежде чем перейти к четвертому моменту, разрешите поставить развернуто вопрос о взаимоотношении большевистского партийного руководства и массы. Самый трудный вопрос. Правы ли те, которые подчеркивают, что руководство дано смутно, не ярко, не конкретно?— Да. Но разрешите сформулировать так: идея большевистского руководства дана. Но она художественно не воплощена в конкретных лицах. Если бы не была дана идея руководства, то надо было бы упрекнуть



Шаумян выступает на заседании Совета матросских и красносолдатских депутатов. „26 комиссаров". Режиссер Н. Шенгелая. Оператор Е. Шнейдер

художника в воспевании стихийничества, безликого торжества, безликой исторической необходимости. Но ведь надо задуматься над основной идеей произведения. Возьмем следующие варианты. Допустим, само руководство поколебалось так же, как заколебалась масса. Тогда не имеет смысла дать такое руководство, ибо руководство здесь снизилось до бессознательности масс. Допустим, что руководство допустило ряд ошибок, колебалось, но на другом этапе и в ином качестве. Тогда у фильмы образуется новый центр — очень важный, захватывающе интересный, но не тот, который выдвигает тов. Шенгелая. Третий вариант: руководство действует безукоризненно, хотя ему и не удалось направить массу на правильный путь. В дискуссионном порядке позволительно спросить: «Можно ли считать безукоризненным руководство, которое потерпело временное поражение?» Отвечаю: возможно. Но мне кажется, Шенгелая боялся, как бы не проскочил мотив из «героев и толпы». Получается: масса виновата в гибели комиссаров; здесь — дальний отзвук вариации на мотив:

«И на смерть обречены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны»...

Шенгелая исходит из мысли о правильном руководстве. Факт и идея руководства остаются в полной силе, но личности как бы затушеваны, руководство перешло в подполье, и подполье является героем фильмы. Можно ли сказать, что это единственно правильное разрешение вопроса? — Ничего подобного.

Как же показано воздействие подполья? И здесь переходим к четвертому моменту. Голодный рабочий. Ему жена приносит каштаны. Голод. Муки. Но странно: вы не видите элемента разложения личности. Неимоверные страдания — и все же какой запас сил и энергии. Вспомним «Униженных и оскорбленных» у Достоевского — я имею в виду наименее реакционный период его творчества. Разве не веет безысходностью, разложением воли, разве здесь не заложено отрицание борьбы, неприятие

мира? Разве часто под влиянием безысходности и мучений художники нам не показывали разложение личности в форме босяцкого нигилизма? У Шенгелая в скульптурной форме дана личность, созревающая для борьбы. Дан ли этот рабочий как психологическая индивидуальность? — Нет. Не есть ли этот рабочий геометрическая фигура? Отчасти — да. Я иду дальше: этот рабочий отчасти «средняя величина». И я осмеливаюсь признать правильным прием Шенгелая в данном конкретном случае. Знаю, критики подняли шум: «Да ведь это аллегория, здесь же нет живого человека, нет живой личности!». Об этой живой личности мы еще потолкуем, а пока давайте не плакать, не смеяться, а понимать. Следите за дальнейшей судьбой рабочего. Он срывает прокламацию, расклеенную большевиками. В этом вся суть. Этот средний рабочий, имя которому масса, находится под влиянием Шаумяна, большевистского подполья. Шаумян, деперсонифицированный, живет как подпольный руководитель. Оттуда идет все дальнейшее просвещение масс. Но это еще не все. Приезжают предатели вместе с англичанами на промыслы. Видят этого рабочего; англичане спрашивают: «кто это?». Предатель отвечает: «средний тип тюрка рабочего». Вот этот средний рабочий срывает большевистскую прокламацию. Этот средний рабочий формируется под влиянием подполья. Этот средний рабочий отравит удовольствие англичанам и их наемникам. Таков смысл этой средней величины. Средняя величина открыла нам новое качество. Этот как будто бы обезличенный образ на самом деле раскрывает новое качество. Но чтобы это качество понять, необходимо раскрыть смысл образа, его значимость в данной связи с целым.

Утверждаю ли я, что всем и всегда обязательно надо работать этой «величиной»? Ничего подобного. Но если говорят: «дайте живого человека», этот рабочий лишен «психологии», он не «живой», то надо спросить: «а есть у вас навсегда годная модель живого человека? Если есть, то бросьте ее в печку, ибо этот на все случаи жизни годный живой человек есть как раз тот гомункулус, тот мертвец, который живет под фальшивкой живого человека».

А вот вам живой человек — меньшевистский председатель.

Председатель — он «объективен», он, видите ли, представитель «национального» целого. Правда, втайне он ведет голосование и все собрание по приказу своей партии, присылающей ему записки на трибуну, но внешний вид «архиобъективный», невероятно «общенациональный». Хорошо построен весь образ: председатель спокоен, важен, парит «над классами». Но тут же вскрыта его классовая сущность. Вспомните его походку, когда он ждет англичан — тяжелая, массивная и одновременно ласково беспокойная, нежная, бархатная по отношению к интервентам.

Переходим к главному персонажу, к агитатору и вождю эсеров. И по поводу этого образа слышались крики, упреки: «Нет живого человека — это гротеск, пустая схема». Давайте проследим образ шаг за шагом. Его тактика: не упрекать большевиков, а прикрыться полусочувствием, дабы выиграть доверие рабочих. Он заявляет: «Я не против большевиков, но что же делать, если нет хлеба, нет амуниции». Он смыкается, точнее — одурачивает того рабочего, о котором мы выше говорили. Отношение эсера к массе, которая для него толпа. Он не стоит на кафедре, эсерик находится в гуще масс. Момент чрезвычайно замечательный: эсерик старается быть физически ближе именно потому, что он социально дальше. Это — наигрыш пространства, почти вдавленность в массу при социологической, классовой отдаленности от массы. Обратите внимание на жестикуляцию: развязная, наглая, как будто бы не совпадающая со смысловой нагрузкой речи. Но это не моральная характеристика. Размашистая жестикуляция не раскрывает, а скрывает внутренний смысл слов. Шенгелая чудесно и многопланно использовал это несоответствие слова и жеста: художник обнажил социальную опустошенность и бессилие. И вот еще один момент: эсер бежит и остается на мгновение одиноко прислоненным к стене. Огромная стена, и — на секунду — эсерик один около стены, как проклятый. Если вы сравните момент физического сближения с массой и реальную отдаленность от массы и заметите момент одиночества у стены, вы поймете, как целостно образ дан, как все бьет в одну точку. Еще — костюм: чрезмерно широкий, как будто это тело случайно попало в эту одежду и эта одежда как бы случайно равнодушно и даже нехотя висит именно на этом теле. И через эту деталь дается вам какой-то разлад, неслаженность.

Арт. Анджапаридзе в роли жены рабочего. „26 комиссаров". Режиссер Н. Шенгелая. Оператор Е. Шнейдер

В чем суть раскрытия образа? Эсерик прилип к ситуации, но осужден активной исторической необходимостью. Он мог победить временно, стать «рыцарем на час», и только. И вот мне говорят: «не живой человек». А я вот этого человека вижу. Я вижу и представляю себе его беловолосым, эдакой учитель из Вятки. Голубоглазый, с зеленовато ехидным отливом. Гарантирую, что в 1905 году, после поражения революции 1905 года, эсерик был в рядах «веховцев», он трижды отрекался.

Он обязательно сторонник Фрейда и безумно влюблен в «тайну» творчества и «многогранную индивидуальность». Я его вижу! Подан ли эсерик гротескно?— Да. Карикатурно? — Да. Но так и нужно. Должен заявить, что гротескность ни в какой мере не порок. Может, вы хотите, чтобы мы палача Носке подали не гротескно, не сатирически? В психологических нюансах? — Ошибка. А Иудушка Головлев у Щедрина подан разве не гротескно?

Никогда марксизм не боялся психологии! Но какой? Правда ли, что всякая психология — убыль воли и разбухание созерцательности? Неверно! Переделка человеческого материала немыслима без воздействия на психику. Но значит ли, что мы за психоложество, за перманентные психологические мотивировки?— Ничего подобного. В чем основной грех Либединского? Либединский убежден в том, что каждый поступок должен сопровождаться психологической мотивировкой. Нельзя — с позволения сказать — нос вытереть без психологической мотивировки. Психология во что бы то ни стало, психология везде и повсюду. Ему кажется, что жест без психологической мотивировки,— это дензнак, не обеспеченный золотой валютой. И тогда начинается ковыряние в психологии. И странно: эта погоня за психологией во что бы то ни стало превращается в рассуждательство, в рассудочность. Рассудочность свойственна и Либединскому и Безыменскому. У Либединского рассудочность потому, что он чересчур возится с психологией, у Безыменского потому, что он не хочет совсем возиться с психологией.

Я отрицаю схематичность образа эсера. Если вы не заметили специфику этого образа, то это вина вашего глаза, дефективность вашего неконкретного внимания, ведущего к работе мнемоникой.

О пейзаже. Нефть показана великолепно. Этот кадр вызывает заслуженно аплодисменты. Наивные люди спрашивают: почему Шенгелая «вымазал» рабочих нефтью? Курьезное заблуждение. Помните ли изречение одного из министров Николая в думе: нефть — вещество темное и липкое! Идет борьба за нефть. Нефть показана в фильме как будто бы эстетически, нефть как будто бы существо беспартийное... Шенгелая использует и раскраску, чтобы косвенно ответить на вопрос: кто хозяин этой нефти? Эта окраска — не самоцель, не символ, не аллегория, не случайная профессиональная черта, это один из косвенных моментов и приемов — показать подлинного хозяина нефти.

Сцена расстрела. Разрешите обратить внимание только на пейзаж. Можно дать пейзаж, природу, как у Шекспира, по линии тождества. Если буря в душе героя, то вся природа содрогается. Можно дать антитезу — равнодушная природа. Как пейзаж дан здесь? По линии наличия равнодушия и снятия этого равнодушия интенсивностью события. Природа дана эстетически. Белый песок кругом. Все так красиво и даже изящно. Но я утверждаю: после подлого убийства у зрителя исчезает пейзаж как самодавлеющая эстетическая величина. Я убежден, что если мы сделаем опрос зрителей, они скажут, что весь пейзаж как бы проникнут негодованием и отвращением к подлому убийству. Это снятие равнодушной природы и заполнение осознанным гневом сделано превосходно.

Перехожу к анализу недостатков фильмы. Основной недостаток — чрезмерная геометричность, отсутствие динамики. Иногда кажется, что автор забывает о роли «случайности», как ответвления необходимости, и быть может частично впадает в детерминизм механистический.

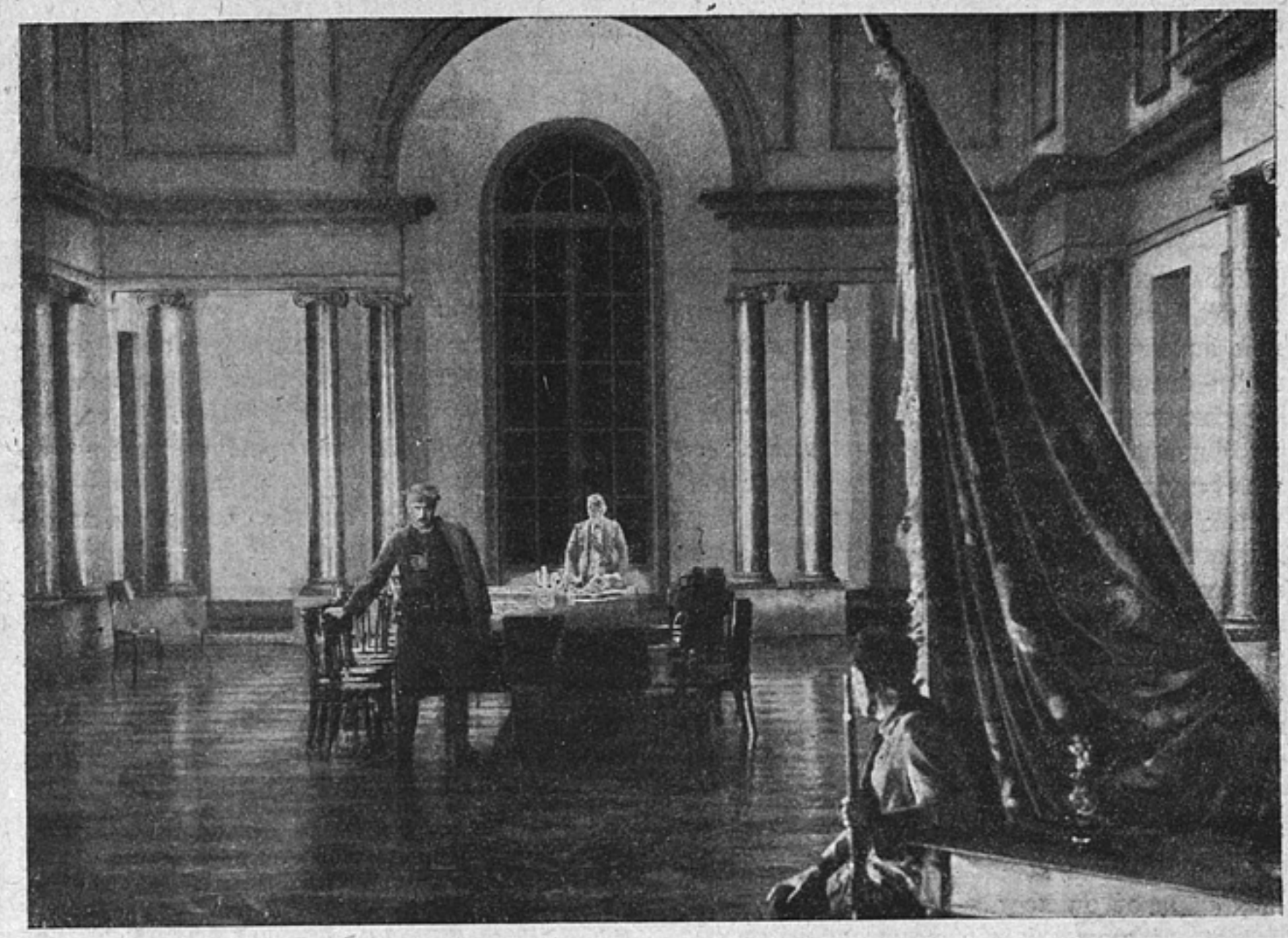
Очень плохи надписи, их надо бы исправить. Они грузны, неубедительны.

Шенгелая не умеет работать так называемыми разрывными ассоциациями. Он чересчур дидактичен, чересчур подробно объясняет, объясняет назойливо и ненужно. Пример. Нужна ли такая надпись: «Погиб такой-то — мозг пролетариата, погиб такой-то — сердце пролетариата». Нужно ли это? — Нет. Зритель уже чувствует, скорбит, негодует, а это назойливое напоминание разжижает впечатление. Эсерик в одном месте истерически вопит: «я буду лежать растоптанный» и тому подобную напыщенно надсоновскую болтовню. Напомаженная эсеровская фраза, пухлая болтовня. Эта фраза компрометирует эсера. Но вот эсерик уже уничтожен, а фраза опять повторяется. Это не нужно, она не настолько значительна, чтобы ее дублировать. Даже в первый раз эта фраза немного сомнительна, но повторять ее не годится, она перестает действовать.

Не удалась Шенгелаю сцена с продовольственными неурядицами, специально сцена с мукой. Пожалуй, эта сцена и политически неправильна. Здесь-то нужно было глубоко, широко и тонко раскрыть воздействие подполья. Правда, фигурирует агитатор. Но вы его почти не чувствуете. История с мукой выдвинута на первый план искусственно и делается чуть ли не первопричиной. Надо ли было показать ложь обещаний интервентов? — Обязательно. Но именно в этой сцене надо было выдвинуть, спрессовать рост классового самосознания под влиянием подполья. Мудрость художника заключается в том, чтобы знать четко, ч т о данный объект может дать для идеи фильмы, и не дать объекту непосильной нагрузки. Здесь, пожалуй, есть политическая ошибка, ибо мука как-то запылила, заслонила идею, главного героя — руководство и историческую необходимость.

Я недоволен концовкой. Я за жизнерадостную концовку. Но концовка в этой картине сделана как-то н е н у ж н о о б с т о я т е л ь н о. Она плакатна. Шенгелая не понимает простой вещи: не всегда п о д р о б н о показать — значит и д е й н о у г л у б л е н н о сказать. Поэзия знает «пропуски», и в этих пропусках часто огромное содержание. Музыка знает паузы. Паузы Бетховена изумительны, здесь концентрация идеи; в этих паузах слушатель насыщается огромным содержанием и тревожно и мучительно ждет — что же дальше? Шенгелая не знает этой «тайны» подлинного искусства. Он дает все обстоятельно и разжижает идею. Ведь что важно в концовке? — Неизбежность исторической победы на основе массовой активности. У Шенгелая внешне обстоятельный показ хода вещей грабит внутреннюю логику идеи.

Какую же надо было дать концовку? Это дело художника. Но я лично пошел



„26 комиссаров". Режиссер Н. Шенгелая. Оператор Е. Шнейдер

бы на такой рискованный прием. Я бы немедленно перенес действие в 1928 год (фильма печаталась в 1928 году). Дал бы серый, неяркий день. Дождик. Это необязательно звучит чересчур по-чеховски, но такой вяло-бесхарактерный ветерок, пожалуй, не мешает... Я дал бы архитрудный советский день. В преодолении этих трудностей участвовал бы один, но только один из бакинских пролетариев, заблуждавшихся и боровшихся с интервенцией в 1919 году. Но я дал бы трудности так, что зритель чувствовал бы, что этот трудный день будет ступенью к дальнейшему творчеству, ибо зритель сам себе скажет: «мы в 1919 году преодолели не такие бедствия». Никаких плакатных надписей, никаких напоминаний извне! И этот серый архитрудный день лучше пышных лозунгов и назойливых надписей показал бы, что может сделать пролетариат, если он идет по линии активной исторической необходимости и втаптывает в грязь эсеровскую благоразумненькую, трезвенькую «бентамовскую» арифметику. Такую концовку я бы считал мобилизующей. Я, конечно, не настаиваю именно на таком варианте, я просто хочу пояснить свою мысль. Концовка же Шенгелая для меня неприемлема.

К сожалению, я ничего не говорю о работе художника-оператора. Это должно быть сделано самостоятельно специалистами. Я беру фильму как синтетическое целое, как работу творческую — единого коллектива.

Игорь Савченко

ДИСКУССИЯ продолжается[1]

Дискуссия, развернувшаяся вокруг фильмы Н. Шенгелая «26 комиссаров», в основном закончилась. Тем не менее на поверхности все еще плавает несколько положений, неверно осмысливающих достижения и ошибки фильмы, неверно ориентирующих зрителя и читателя и стало быть заслуживающих того, чтобы к ним вернуться.

Благодарной почвой для этих ошибочных, на наш взгляд, положений является развиваемая рядом творческих работников и критиков тенденция фетишизировать какой-либо один жанр, или это еще хуже—какое-нибудь одно, пусть даже очень удачное и талантливое произведение и всех, кто работает не по образу и подобию его, предавать анафеме.

Очень многие возражения против отдельных образов, эпизодов и самой драматургической композиции «26 комиссаров» проистекают из непонимания некоторыми товарищами подлинной жанровой природы фильмы.

Если обобщить в монументальнейшие образы классы, прослойки и части их, объединенные той или иной тенденцией, если символизировать их в определенные индивидуальности, сюжет «26 комиссаров» напомнит величавую простоту и глубину античной трагедии. Шенгелая, оставаясь реалистом, не пошел по линии таких обобщений и символов — да вряд ли это кому-нибудь нужно бы было — но попытка Шенгелая сохранить суровую простоту и философскую насыщенность подлинной трагедии, оставаясь «в рамках» социалистического реализма», — задача почетная и совершенно законная.

Дать образ беспартийной части бакинского пролетариата, дать «мыслящую массу», временами охватывая ее в целом, временами рассматривая отдельных представителей ее (обычный тип тюрка рабочего с промыслов, рабочий, подымающий руку в совете, тюрчанка и т. д.), показать, какими путями, через какие процессы идет рождение, отбор и выделение авангарда, показать колебания, ошибку и большевистское становление мысли — это значит создать образ, величием равный Прометею, Медее, Федре и т. д.

Удалось ли это на сто процентов? Решает ли «26 комиссаров» окончательно проблему социалистической трагедии? Нет. Но то, что Шенгелая подошел вплотную к разрешению вопроса социалистической трагедии, — это несомненно и это первое, что хочется отметить.

Крепко, убедительно, многогранно дан образ бакинского пролетариата, ведущий образ трагедии «26 комиссаров». Верно намечены остальные образы: социал-предатели, англичане и т. д. Намечены, ибо на вопрос, можно ли так же полно и развернуто дать все остальные образы, — надо ответить: — нельзя. Да и не нужно, так как произведение станет многохребетным, потеряется строгость мысли, идея разменяется на идейки.

Если взять любую классическую трагедию, то нетрудно увидать, что полно, всесторонне, многогранно разрешен один ведущий образ, остальные же существуют как средство раскрытия главного и потому всегда однолинейны. Полно и ярко раскрывается одна сторона, опосредственная с ведущим образом, остальные за ненадобностью опускаются.

Возьмем «Медею» Сенеки. Как необычайно полно и всесторонне показана ее внутренняя борьба! От нежной матери до предела мстительности и жестокости простирается диапазон этого замечательного образа. И рядом одними яркими штрихами даны Креонт, Язон, кормилица и т. д. И это не только у Сенеки. Такое же построение характерно и для Эсхила, Софокла, Еврипида. А Шекспир! Разве не однолинеен его Клавдий или Полоний рядом с Гамлетом? Причем эта черта особо ярка в трагедии, но и в других жанрах ею пользовались и пользуются величайшие мастера.

Необычайность же построения «26 комиссаров» заключается в том, что Шенгелая не пошел по пути выделения одного типичного рабочего из массы, — это сузило бы задачу, он не пошел по пути сим-

[1] Печатается в дискуссионном порядке.

Арт. Иг. Савченко в роли эсера „26 комиссаров". Режиссер Н. Шенгелая. Оператор Е. Шнейдер

волизации массы в одном человеке, — это было бы слишком абстрактно. Он, как мне кажется, поставил задачу дать массу как цельный образ во всем многообразии, конкретности, единстве и различии ее. Остальные же образы, как помогающие раскрыть основной, даны с резко очерченной однолинейной характеристикой.

Поэтому товарищи, которые сетуют на режиссера Шенгелая за то, что мало показаны в картине комиссары, что совсем не показано, как хорошо, честно и общечеловечно любит эсер свою жену, не понимают темы и поэтики фильмы.

Мне кажется, что это основная ошибка многих выступлений в дискуссии. Отсюда, вместо того, чтобы упрекать Шенгелая в том, что он недостаточно последовательно проводил поставленные задачи, его упрекают в том, что «26» не комедия, не бытовая драма или не водевиль.

Основоположники марксизма в общеизвестных письмах к Лассалю и Маргрет Гаркенс, несмотря на то, что ошибки последних в некоторых частях смыкаются (абстрактность, недостаточная реалистичность и т. д. Лассаля ориентируют на Шекспира, Гаркенс на Бальзака. И это, как нам кажется, говорит о том, что разные жанры литературы требуют некоторого различия в эстетических нормах, к ним предъявляемых, и что нельзя с одинаковыми эстетическими требованиями подходить к трагедии и, скажем, к опереттe.

Критики, открывшие огонь по фильме Шенгелая с позиции облюбованного ими одного жанра, уподобляются пресловутому садовнику, который, страстно любя маргаритки, требовал от всех остальных левкоев, чтобы они перестроились. Вся бесполезность такой критики совершенно очевидна. Она не помогает художнику, а только дезориентирует его и кроме того ставит критикующего в недостойное положение.

Надо приветствовать тот подъем на линии, условно говоря, жанра портрета, который замечается в кинематографии и на театре,

как реализация лозунга «Страна должна знать своих героев». Этот подъем уже дал такие яркие произведения, как «Встречный», «Мой друг» и др. Но вместе с тем необходимо рассматривать его, как о д и н и з ж а н р о в, может быть как о д и н и з ж а н р о в в е д у щ и х. Пытаться же зачеркнуть линию других широких полотен, жизнеспособность которых знаменует собою картина «26 комиссаров», значит воскрешать давно осужденные, нивелировочные тенденции.

Еще сложнее дело обстоит с вопросом понимания «образа». Пишущего эти строки неоднократно называли марионеткой, схемой, плакатом и прочими незавидными словами, имея в виду его актерскую работу в фильме. Дело конечно не в личной обиде, за многое действительно следует ругать. Дело в том, с каких позиций эти ярлыки навешивались. Здесь мы опять-таки имеем стремление обузить понятие образа, рассуждать о нем, исходя не из стиля и места образа в произведении, а из какого-то заранее установленного во всех подробностях абстрактного канона. Но ведь совершенно очевидно, что даже временные отношения очень сильно влияют на способ построения образа. Так, например, разно построен у Горького Егор Булычев, Шура, пристав и кто-то из пятого ряда массовки. Если первый раскрывается в процессе развертывания всего действия и строится с расчетом, что зритель его окончательно освоит лишь тогда, когда опустится занавес последнего акта, и стало быть ошибкой театра будет, если он сущность данного образа выразит во внешней характеристике (да это будет и невозможно), то пристав или человек из массовки должен быть весь дан в походке, костюме, гриме и прочих совершенно внешних чертах, иначе зритель не освоит его в тот короткий промежуток времени, который ему отведен автором и театром в пьесе. Совершенно очевидно, что эти внешние черты обязательно должны быть эквивалентом его внутренней сущности.

Поэтому мне кажется, что товарищи, желающие опорочить нашу работу, исходя из какого-то абстрактного понятия образа, бьют по пустому месту. Если бы речь в произведении шла о роли мелкобуржуазной интеллигенции и падении бакинской коммуны, образ бы строился иначе, но это не так. И поэтому роль эсера понимаю только как штрих, по возможности яркий, для раскрытия основного образа — бакинского пролетариата.

Наконец, некоторые товарищи критику ведут с явно ошибочных методологических установок, ибо исходят не из идейной устремленности и существа образа (обязательно принимая во внимание стиль, жанр и композиционную расстановку сил), а из требования оправдать каждый персонаж как человека вообще.

Так, например, т. Ермоленский[1] совершенно неправ, когда пишет:

> «...в самом деле, если лживая болтовня эсера сразу очевидна, если очевидно, в чьих интересах приглашение англичан, и если уже в самом начале понятны вскрытые пружины этого дела — хищническая политика империализма вокруг бакинской нефти, то каким образом эсеры, меньшевики, дашнаки, муссаватисты получили большинство, даже незначительное, на июльском заседании бакинского совета, когда в присутствии фабрично-заводских ротных полков и корабельных комитетов решался вопрос о сдаче власти?»

Во-первых, ясно, что как бы тонко завуалирована ни была агитация эсеров, один намек на англичан уже будет истолкован сегодняшним зрителем как предательство, ибо зритель знает, в чьих интересах приглашение англичан. Но даже допустим, что удалось бы, как предлагает т. Ермолинский, заставить зрителя верить в необходимость приглашения англичан, то все-таки зачем, в чьих интересах нам надо оправдывать бакинский пролетариат в той части, где он пошел на демагогию правых партий? Для подлинных большевиков во все времена была очевидна ложь эсеров, спекулирующих на голоде и опасности резни. Психология бакинского рабочего того времени с предельной ясностью вскрыта в совете, где перед голосованием после подлой реплики дашнака рабочий думает: «нет, Степан не предатель. У Степана нет хлеба... нет войск... нет патронов»... И он подымает руку за приглашение англичан, за немыслимое для большевиков коалиционное правительство.

Бакинский рабочий подымает руку на совете и промысловых митингах за англичан н е и з-з а п р е к р а с н ы х г л а з и ч е л о в е ч е с к и х д о с т о и н с т в э с е р о в, руку вверх тянет г о л о д, безумная у с т а-

[1] См. газету «Кино» № 6, 1933 г.

„26 комиссаров". Выступление эсеров на Совете. Режиссер Н.Шенгелая. Оператор Е. Шнейдер

лость горсточки отрезанных от революционной России красных бойцов и реальная угроза надвигающихся германо-турецких полчищ.

Именно на этой-то основе империалистическая демагогия, разделившая страны «союзников» и «врагов», расцвела пышным цветом, смазывая обостреннейшую классовую борьбу. Именно отсюда потеря социалистической перспективы и попадание бакинского пролетариата на бело-эсеровский крючок, на наживку из английского риса и консервов.

Голод и угроза германо-турецких войск показаны в картине с предельной ясностью Словоизвержения же эсеров остаются словоизвержениями и никакого иного оправдания не требуют.

В начале моей работы над ролью эсера я, как очень многие из руководящих трамовских работников, обладая всем ассортиментом старотрамовских ошибок, тоже считал, что для убедительности надо показать личные, честные устремления эсеров, пресловутую «частную правду» (иначе будет непонятно, почему же за ним пошли бакинские рабочие, — неправда ли, тов. Ермолинский?), а потом своим отношением вскрыть всю контрреволюционную сущность эсеров вообще, изображаемого в частности. Однако сегодня вряд ли среди нас найдется человек, который станет отрицать вредность установки, предоставляющей, хотя бы на время, советскую сценическую площадку, в данном случае экран как трибуну для классового врага. Но и 1½—2 года назад, проработав внимательно имеющиеся по бакинской коммуне материалы, я не нашел доброго слова для всей этой эсеро-меньшевистской слякоти. Ведь они не были даже минимально талантливы, все эти Айолло-Валунцы, Сако-Саакяны и т. д. Почитайте их пышные бездарные адвокатские фразы, в них нет ни грамма убедительности. Их в порошок стирали блестящие, остро отточенные реплики Степана Шаумяна, но они, эти ядовитые пустоцветы, были несметно богаты, у них были золотые россыпи объективных условий. Они бойко торговали пухнувшими от голода ребятишками, голосом пушек германо-турецкого империализма, страшного вестника национальной резни. Только на этой основе они получили большинство. Это и есть та беспощадная прав-

да, которой смотрит в глаза бакинский рабочий, выполнивший пятилетку в два с половиной года, тем самым реально доказавший свою преданность делу рабочего класса, своему кровному делу.

Отсюда наше осмысление роли эсера как профессионального, умелого демагога, отсюда вся эта линия щепки, несущейся на пене своей трепатни и волнами исторических событий неизбежно относимой в лагерь махровейшей контрреволюции англосаксонского империализма, в лагерь палачей бакинской коммуны.

В таком осмыслении образа эсера некоторые критики, в частности т. Ермолинский, увидали... шиллеровщину! Как это ни печально, мы вынуждены констатировать, что это чрезвычайно оригинальное понимание и шиллеровщины, и шекспирологии, и взглядов Маркса и Энгельса на искусство.

В самом деле в шиллеровщине Маркс и Энгельс упрекают Лассаля в той части идеологии его произведения, где Лассаль утверждает, что Зикенген погиб из-за своей личной «трагической» вины, где он не видит за морализирующим рецептурным Зикенгеном исторических процессов классовой борьбы. Маркс пишет:

> «Зикенген погиб не из-за своего лукавства, он погиб потому, что как рыцарь и как представитель гибнущего класса восстал против существующего...»

Маркс упрекает Лассаля в той части идеологии его драмы, где личность отрывается от основы, ее породившей, и сама по себе начинает творить историю, т. е. в тех местах, где Лассаль вскрывает пороки своего мировоззрения, свои бонапартистские тенденции и скатывается к субъективизму.

Упрекая Шенгелая в схематизме, который выражается в том, что образы «26» являются олицетворением сущности того или иного класса, т. Ермолинский закладывает в фундамент упомянутой статьи цитату из Энгельса:

> «личность характеризуется не только тем, что она делает, но и как она это делает».

Получается довольно гладко. Но эта же фраза, взятая в подлинном контексте, разоружает т. Ермолинского, ибо гласит:

> «Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне дурной индивидуализации, которая сводится к мелочному умничанию и составляет существенный признак выдохшейся эпигонской литературы. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и как она делает, и с этой стороны идейному содержанию вашей драмы не повредило бы, я думаю, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и противопоставлены друг другу (разрядка наша.—И. С.).

Если же вспомнить, что десятком строчек выше стоит:

> «Ваш Зикенген целиком на правильном пути, главные действующие лица в самом деле представляют определенные классы и направления, а стало быть определенные идеи своего времени, и почерпают мотивы своих поступков не в мелочных индивидуальных вожделениях, а в том историческом течении, которое является их носителем.

Становится совершенно ясно, что подлинный смысл цитат не подпирает точку зрения т. Ермолинского, а опровергает ее.

И чтобы уже совсем покончить с этим вопросом, не могу удержаться от желания привести выдержку из комментариев т. Лукача к полемике Маркса, Энгельса с Лассалем, как мне кажется целиком применимую к данному случаю. Сделав подробнейший анализ всех пяти документов, т. Лукач пишет:

> «Мы должны были остановиться несколько подробнее на этой позиции Маркса и Энгельса в вопросе о Шекспире, чтобы у читателя не возникло и тени подозрения, будто в своей критике шиллеровской манеры Лассаля они стояли на одном уровне с теми критиками, которые также упрекали Лассаля в «абстрактности», но в своих положительных оценках оставались как раз на точке зрения «дурной индивидуализации», в борьбе с которой Энгельс признал себя солидарным с Лассалем (разрядка наша.—И. С.).

Возвращение Лассаля к Шиллеру равносильно в «Зикенгене» признанию принципов буржуазной революции, поэтому выдвижение Шекспи-

Командир бронепоезда — арт. И. Клюквин. Кадр из фильмы „26 комиссаров". Режиссер Н. Шенгелая. Оператор Е. Шнейдер

ра против Шиллера может происходить, как справа, так и слева» (разрядка наша—И. С.)

Из всего сказанного ни в коем случае нельзя делать вывода, что мы собираемся утверждать, что работа Шенгелая безгрешна, что он полностью разрешил поставленные задачи. Можно и нужно возражать против концовки фильмы, по существу делающей надпись над выясненными ходом всей картины положениями, против подчас расхолаживающего ритма, наконец против того, что не везде удалось режиссеру построить художественный эквивалент высокому идейному замыслу (таковы эпизоды партконференции у генерала Денстервиля и др.), в силу чего некоторые лозунги остались лежать на поверхности фабулы художественно нереализованными. Таким орбазом, можно частично согласиться с т. Шкловским, когда он высказывается против заклеивания памятника лозунгами (хотя это больше относится к другим работам, чем к «26»). Но надо категорически протестовать против желания похлопывать историю по плечу, изображая на памятниках латки на ботниках, хотя может быть товарищ, которому поставлен памятник, носил заплатанные ботинки.

В «Городе ветров» перед отплытием в Красноводск, жена одного из комиссаров разговаривает с ним о заштопанных носках. Может, это кого-нибудь и умиляет, но зритель знает, куда едут комиссары, знает, что ждет их, и ему должно быть досадно за бестактность автора. Бытовщинка, вводимая в больших дозах, не спасает от схематизма. Если некоторые критики думают, что товарищи, работающие по линии жанра «портрета», отобразили капиталистические пережитки в сознании строителя социализма, окатив зрителя волной «водочного психологизма», то они безусловно ошибаются. Водка это та же кожаная тужурка, только наскоро вывернутая наизнанку. Я думаю, что считающие себя «профессиональными понимателями» с полуслова, каждого нового лозунга (а самый простой и ясный лозунг, если он живой и правильный, знаменует собой большую сложность) упрощают проб-

лему. Капиталистические пережитки еще не везде всплыли на поверхность нашего сознания, они, заложенные в детстве, прячутся по самым темным углам нашей психики, их не поймешь, рассуждая формально логически: если не стопроцентный ударник, то пусть на двадцать процентов водку пьет и танцует в кальсонах. Вспомните Клима Самгина. Эту поистине академию всех целеустремленных на разрешение вопроса об образах, долженствующих отобразить величие нашей эпохи. Когда маленький Клим выпускает пояс, за конец которого уцепился погибающий Борис Варавка, то не обозначает ли это, что здесь заложен фундамент потенциального охранника Клима Самгина? Заметим, как потом в этом проходящем сквозь всю жизнь Клима рефрене стираются конкретные бытовые черты, но как одновременно расцветает подлинная мелкобуржуазная сущность Самгина и как растет у читателя уверенность, что ради своего дрянненького благополучия Самгин упустит пояс, на конце которого революция, если бы каким-либо неестественным ходом исторических событий этот конец очутился у него в руках, если мы представим себе все это — мы поймем, как глубоко схематичны ударники, пьющие водку. Это только первые робкие шажки рахитичного дитяти, плотно держащегося за юбку старой доброй мамы-агитки.

Мне кажется вполне естественным, что в пылу дискуссий многие товарищи выступили против отдельных положений «26» без учета жанра, подчас исходя из мхатовской ограниченности понимания образа. Это является следствием крепкой защиты своей творческой линии, это доказывает, с какой жадностью утверждают и защищают свои участки на широком развернутом фронте искусств творческие работники.

Но совсем диссонансом звучит заупокойная обедня по Шенгелаю т. Ермолинского. Кстати т. Ермолинский не одинок. Б. Алперс в своей интереснейшей книге «Театр социальной маски» тоже пишет некролог великому мейерхольдовскому искусству, но он оставляет Мейерхольду «хотя бы» его гениальность, яркость, его неоспоримые заслуги в деле построения советского искусства, правда, обрекая его систему на существование в малых формах искусства. Тов. Ермолинский не оставляет Шенгелая места в жизни искусства вообще, ибо:

> «спор разгорается вокруг проблем, уничтожающих этот кинематограф. Он теряет уже ту минимальную корректность и почтительность, обязательную в обращении с покойниками».

Вот все, что пишет т. Ермолинский о Шенгелая, как о художнике:

> «...понимая глубину и значение своей темы, Шенгелая оказался слабым художником, ее не выразившим», «Шенгелая находился в плену ложных художественных методов, вульгаризирующих задачу.., я сказал бы, шиллеровской методологией грешит картина Шенгелая»... «По таким трусливым и примитивным методам, естественным для буржуазного романтика, большое искусство нашей эпохи создаваться не будет...».

Спрашивается: с каких позиций надо было критиковать Шенгелая, через какие очки надо было смотреть картину, чтобы дать такую, ни на чем не основанную характеристику?

Наконец встает вопрос, понимает ли т. Ермолинский, что, пытаясь зачеркнуть «этот кинематограф», он подымает руку на таких мастеров, как Мейерхольд, Маяковский, Эйзенштейн, Довженко, Шостакович и очень много других, ярких и талантливых мастеров, неукладывающихся в начертанных т. Ермолинским рамках?

Осанна Юткевичу, Эрмлеру, Погодину и другим, сумевшим создать подлинные произведения искусства, но они не «закрывают свет» мастерам, создающим ценности в пределах других жанров.

Мы уверены, что т. Ермолинский поймет свою глубоко ошибочную позицию, поймет, как по всему фронту растет высокоидейное, многообразное, красочное, боевое искусство класса, строящего социализм, и что пытаясь остричь его под одну гребенку, он хочет мешать ярчайшему расцвету его.

Белла Балаш

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ — новое жизнеощущение[1]

СССР напоминает собою бивуак стремительно наступающей армии. Как известно, бивуаки нельзя представлять себе особенно комфортабельным местом. Часто быстрое наступление бывает столь же тяжелым, как и отступление. Все же разница довольно существенная, и эту разницу видишь, как только бросаешь взгляд на Европу. Заключается она между прочим в том, как люди воспринимают эту тяжесть. А когда приезжаешь из буржуазных стран, то это особенное восприятие тяжести часто весьма поражает.

Например здесь, в СССР, вполне обычное явление, когда рабочие какого-нибудь завода вносят предложения для поднятия продукции и рационализации дела, причем эти предложения превосходят намеченный план. Эти встречные планы рабочих заключаются в повышенных требованиях, которые должны предъявляться к их силам.

Такие вещи в капиталистических странах никогда не встретишь. Подобные же встречные планы со стороны рабочих представляют собою значительное явление во всей советской действительности, а следовательно, и в советской киноработе (сделать же подобное заключение где-либо в другой стране было бы не так просто).

1

«Встречный» — так называется одна из наиболее популярных филым этого сезона. Эта ленинградская фильма Эрмлера и Юткевича с формально-художественной точки зрения не представляет собой ничего особенно нового. Это простая фильма, но простота ее превосходна, технически закончена и классична. Ее особенное значение заключается в своеобразном методе обработки темы, в ее настроении и жизнеощущении, а также в ее большом успехе, так как все это созвучно настроению широких масс.

Что же именно является специфичным и замечательным в этой фильме? Правда, «Встречный» затрагивает существенные вопросы социалистического строительства и, стало быть, жизненные вопросы Советской страны, но он затрагивает их как будто с одной только стороны, где эти вопросы задевают лишь одного единственного человека, захватывают его, встряхивают и изменяют. «Встречный» — это психологическая камерная фильма, и ее большой успех означает, вероятно, новое направление в советской кинематографии. Сейчас желательно видеть не только большие абстрактные массы. Должны изображаться и отдельная личность и социальная среда, отраженная в личности.

Не человек в массе, а масса в человеке.

Однако индивидуальная психология означает также и отказ от той педантичной, морализующей, риторичной манеры, которая довольно долго была обычной в советском искусстве. Теперь же считается, что в каждом герое не обязателен каждый дюйм от геройства. Старый рабочий в «Встречном» — пьяница, и несмотря на героически проведенный встречный план он совсем бросить водку не может. Но ведь герои не все двадцать четыре часа в сутки героичны. А молодые коммунисты даже порой и влюбляются, и в фильме мелькает, как зарница, романтика чудесных картин белых ленинградских ночей.

В сущности «Встречный» в форме легкой беседы обсуждает труднейшие и серьезнейшие вопросы советского быта, и это самое замечательное и значительное в фильме, так как противоречие, являющееся в Европе неразрешимым, в нем разрешено. Легкая беседа не должна обязательно обозначать отвлечение от жизни. Фильма глубоко и органически слита с главнейшими проблемами и задачами жизни, но на эту серьезность не надо смотреть, как на стальной шлем или как на противогазовую маску. Жизнь и труд означают собой два различных и основных явления жизни. В социалистическом же обществе они слились в органическое единство и из этого единства вырастают новые жизнеощущения, когда подобные разли-

[1] В порядке обсуждения.

Прогульщик. Кадр из фильмы „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий.

чия между этими двумя явлениями уже не нужны. Из этого жизнеощущения вырастает и новый стиль в искусстве.

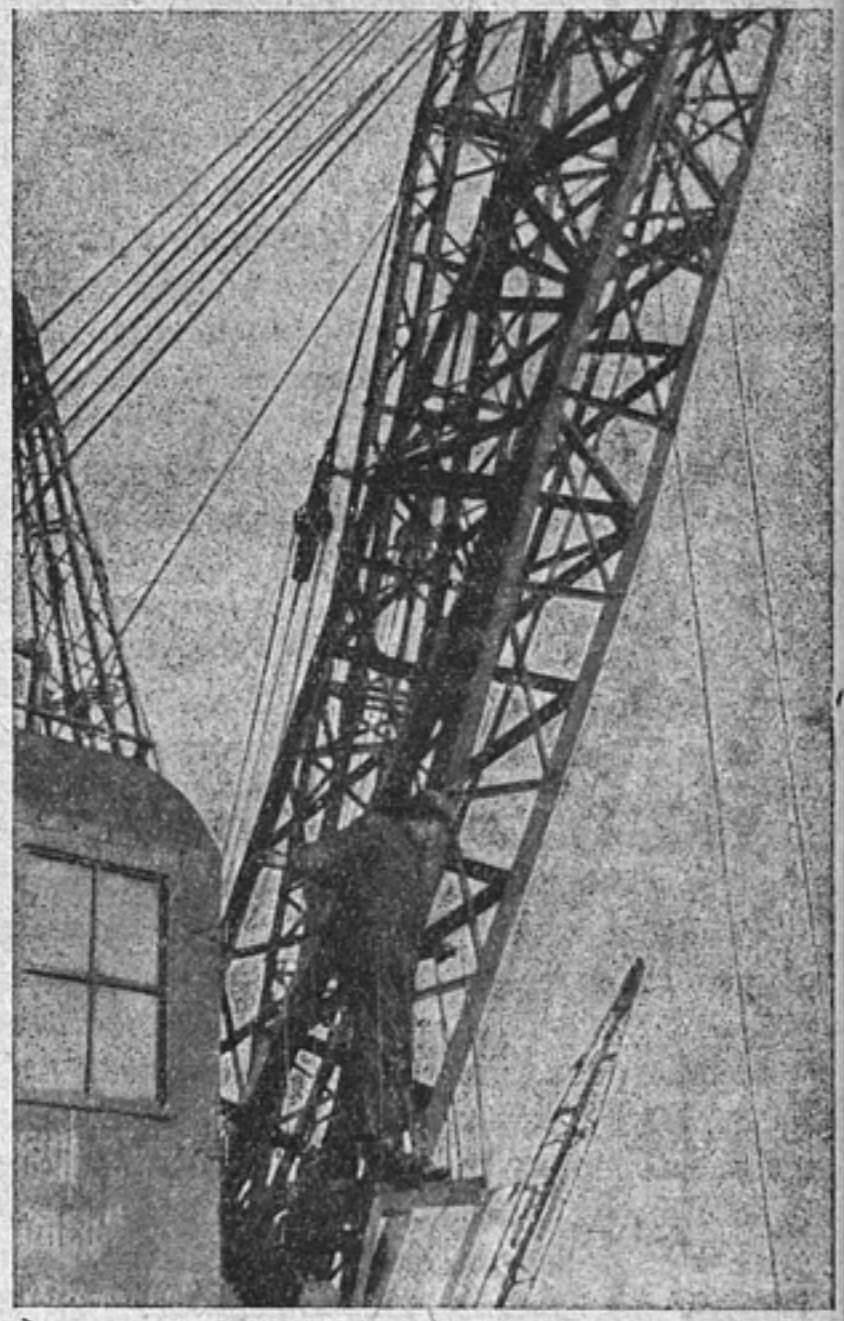
2

«Иван», новая фильма Довженко, был вторым большим событием киносезона. Эта картина уже совсем не легка и не проста. Тема довженковской картины — также социалистический рост нового человека в СССР. И Довженко берет ее патетически и в большом масштабе.

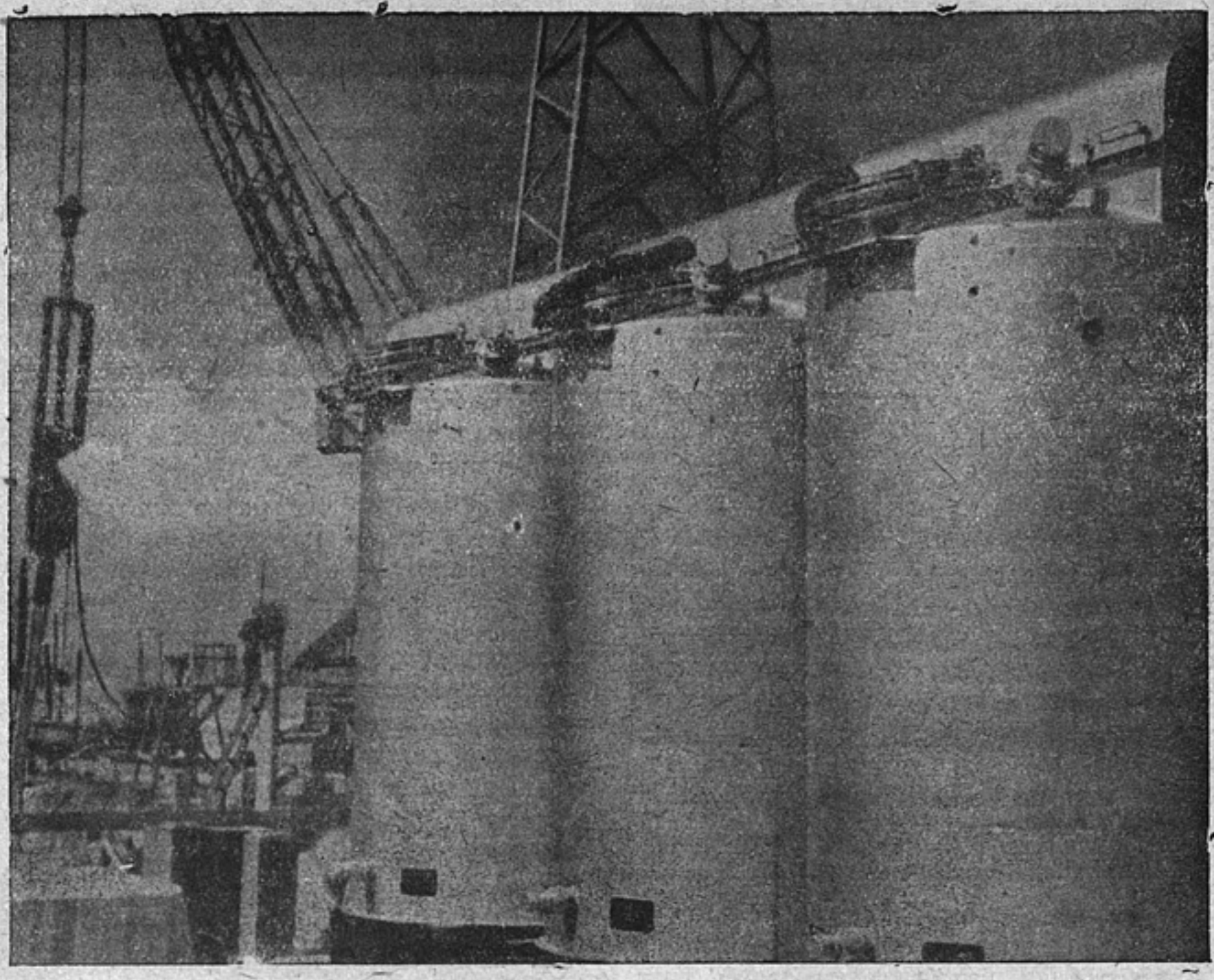
В фильме есть недостатки. Она отрывочна. Но в ней встречаются места оригинальной крупной изобразительной силы, так как психологические превращения становятся осязаемыми картинами. Иван, молодой крестьянский парень, только что приехавший из деревни, смотрит ночью из окна конторы и видит впервые строительные установки Днепростроя. Мы смотрим на эти стройки его глазами. Давящее апокалиптическое видение таинственного чудовища, шипящего, дымящего, изрыгающего пламя, пронзительно визжащего в ночи, необозримого и непостижимого...

Все же Иван идет на работу. Встает солнце. И вот те же самые машины, когда он с ними соприкасается, становятся ясными и понятными. И в том же масштабе, в котором Иван познает смысл и значение работы, меняется на экране лицо того же Днепростроя перед его и перед нашими глазами. Оно становится дружелюбным, сверкающим, могущественным, уверенным и прекрасным. Одухотворенно прекрасным! Движение гигантских машин охватывается здесь, как в пантомиме, каким-то брызжущим через край пафосом, экспрессией еще борющегося, но уже уверенного в себе и радостного победителя.

Техника довженковского создания образа заключается в том, что у машины как будто в самом ее центре всегда виден человек. И именно управляющий человек! Направляющее движение его руки вырастает до взмаха чудовищных подъемных кранов.



Утро на Днепрострое. Кадр из фильмы „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий



Днепрострой. Кадр из фильмы „Иван". Режиссер А. Довженко. Оператор Д. Демуцкий

В монтаже взгляду человека следуют гудящие локомотивы и землечерпалки, проносящиеся над бездной. Машины осязаемым образом становятся увеличенными железными органами рабочего, и он повелевает ими.

Затем происходит несчастный случай. Одна из машин убивает рабочего. Его мать в отчаянии мчится по стройке. Как меняется снова лицо Днепростроя! Как совсем иначе выглядят те же самые машины! Яростные, ужасные чудовища хватают женщину, которая в своей субъективной боли не может больше чувствовать объективного значения этого дела. Женщина мчится в двери. Еще не закрылась одна дверь, а женщина пробегает сквозь вторую, пятую, десятую! Десять дверей дико, взволнованно хлопают своими крыльями. Ритм чувства без всяких слов и без всякой психологии, без остатка передан в ритме картины. И вот женщина стоит перед директором, которому хочет сказать о своем личном горе. Он в это время как раз говорит по телефону. Она вынуждена немного подождать. И она слышит, что директор говорит о задачах и результатах этого огромного строительства. Потом он приветливо обращается к женщине и спрашивает, чего она хочет. «Ничего», — отвечает работница и уходит. Она идет снова спокойно и твердо сквозь железный лес больших, ясных, серьезных машин. Днепрострой гудит: гимн движения и музыки.

3

«Окраина».

Эта фильма так органически вылилась из одного только жеста, что понадобится много различных понятий, чтобы хоть как-нибудь охватить ее. Картина так тепла, задушевна и так яростна и жестока, так занимательна и так горька, с таким героическим шармом, так непосредственно органична и парадоксальна, так естественна, как это бывает в области искусства лишь в редких счастливых случаях.

Арт. Г. Клеринг в роли военнопленного. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кирилов

Многие в Германии вспомнят картину режиссера Барнета «Девушка с коробкой» Картина была, что называется, мила. Главные исполнители — Анна Стэн и Ковальский-Самборский — благодаря своему успеху остались в Германии и сошли на-нет. Барнет остался в Советском союзе и стал крупным.

Землячок — арт. М. Яншин. Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

В сущности «Окраина» тоже очень проста. В ней нет никаких новых киноэффектов, нет никакого особенного художественно-оригинального монтажа. Но картина легко и естественно вырастает из крепкой уверенной работы зрелого мастера.

Строгие профессора от эстетики найдут и ошибки. Фильма не крепко скомпанована. Она не точно рассчитана — Барнет снимает без строго определенного плана (как это часто делает Чаплин). Он, казалось бы, неоправданно задерживается на эпизодах. Эта озадачивающая барнетовская беззаботность опрокидывает все эстетические устои и традиции чувств.

«Окраина» — это фильма из эпохи войны. Начало — в одном маленьком русском городке. Потом — окопы. Можно полагать, что русский режиссер по меньшей мере так же трагически берет войну, так же неумолимо ее изображает, как это было сделано в фильме Ремарка или у Пабста в его «Западном фронте». Но Барнет делает это хоть и с более скромными техническими средствами, но зато психологически гораздо глубже. И все-таки смеешься. Сердце в груди переворачивается, а смеяться приходится. Волосы на голове становятся дыбом, а все-таки смеешься. Самые страшные, исполненные горечи сцены одновременно бешено смешны. И столько в этом сердечности, столько нежности и вместе с тем столько жестокости.

Нет, Барнет — не исполненный горечи сатирик. В нем вовсе нет иронии. И то, что серьезно, то серьезно и показано. Только серьезное не отсеяно и не отделено от смешного, неизбжно ему, серьезному, сопутствующего.

Картина начинается рабочей демонстрацией. Налетают конные казаки. Люди — падающие под ударами сабель, люди — под конскими копытами. И одновременно смонтированный с ужасающими сценами эпизод. Девушка со своей собачкой на бульварной скамейке. Какой-то парень пытается с ней флиртовать. В это время мчится через бульвар толпа. За ней — казаки. Девушка и собачка бегут. Окровавленные рабочие падают под лошадей. Перепуганная собачка попадает в свалку. Парень спасает собачку от казаков, и в то время, когда на улице лежат люди, он с триумфом приносит собачку девушке и завоевывает успех.

Это вовсе не имеет глубокого смысла. Это просто так случилось и кажется необходимым и убедительным. Барнет не уважа-

ет традиции чувства и изящных манер восприятия настолько, что иногда дух захватывает.

Молодой худощавый немецкий военнопленный работает у старого честного сапожника. Пьяные, грубые черносотенцы нападают на беззащитного. С садической экспрессией разработана страшная сцена. Пять мужчин лежат на бедном парне и бьют его. Девушка, любящая этого немца, рыдая, бросается со своими худенькими кулачками на эту бушующую кучу мужчин. Тут появляется сапожник. Богатырь, он швыряет хулиганов одного за другим об стену и в пылу сражения под конец и молодую девушку, так что она шлепается на пол. Темп и стиль американского гротеска. Содержание — политическая трагедия. Хочется смеяться. Только среди всего этого видно в кровь разбитое лицо потерявшего сознание избитого до полусмерти парня. И хоть поза девушки смешна, но ее плачущие глаза полны захватывающей боли.

Окопы. Воют, взрываются гранаты (хороший звуковой кусок). Окопы засыпаются землей. Все под землей. Мало-помалу выползают выжившие. Среди них и наш герой. Но тут же сразу он падает назад с закрытыми глазами, как мертвый. Его брат, мальчик восемнадцати лет, рыдая, наклоняется над ним: «Коля! Коля!» — кричит он в отчаянии и целует и трясет его. Напрасно! Вдруг мертвый садится и хохочет во все горло. Это он просто играл, чтобы напугать мальчика. Это была шутка! И черные от земли, окровавленные, лохматые солдатские лица вдруг смеются. Они высмеивают мальчика, который дошел до истерики и, как помешанный, в паническом страхе смотрит то на одну, то на другую смеющуюся рожу. Не поддающейся определению гениальной простотой веет на вас от этой сцены.

Есть и другая сцена: тот же юноша, как школьник, симулирует зубную боль, чтобы не итти с батальоном в атаку. Офицер хватает его за пояс и тащит через вулкан неприятельского заградительного огня. Земля трескается, а у офицера лишь одна забота: должна быть дисциплина. Комично хнычущего мальчика тащат и толкают тумаками до самых неприятельских окопов, где он находит «смерть героя». Кругом ад, и вдруг эта дикая фарсовая сцена. Она действует так убедительно, как будто такой случай действительно мог иметь место. А сцена в лагере военнопленных! А сцены в этом

Арт. Е. Кузьмина в роли Маньки в фильме „Окраина". Режиссер Б Барнет. Оператор М. Кириллов.

маленьком городке! Избыток мускулистого, пенящегося через край таланта.

В чем заключается секрет этого барнетовского юмора, этой барнетовской серьезности? В том, что они — вообще перестают быть двумя категориями, двумя различными жизнеощущениями! В свое время Шек-

Арт. С. Эрдман в роли мастера-немца. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

спир с успехом перемешивал серьезность и юмор вместе. Но они всегда оставались двумя различными вещами. У некоторых писателей, светится «смех сквозь слезы».

Здесь же вообще не существует двух различных углов зрения. Одна и та же сцена одновременно и трагична и комична. Она не стилизована в той или иной тональности, как это обычно делалось до сих пор. Эти сцены имеют внетональный характер. Здесь преодолен тот дуализм, с которым люди должны были воспринимать жизнь то с трагической, то с комической стороны и из которого родились два различных угла зрения, два различных вида искусства. Так же как и в «Встречном», серьезность и жизненный юмор не разделены здесь на две различных части. Весь фильм пронизывает здоровый творческий оптимизм. В «Окраине» между серьезностью и юмором достигнуто диалектическое единство.

Трагична эта фильма или комична? Герой в конце умирает в весьма драматической сцене. Но все остальное продолжает жить, революция побеждает.

В сущности, здесь то же самое явление, которого в другом разрезе я коснулся при описании фильмы «Встречный». И это не индивидуальное явление, а общесоветское и, конечно, одно из наиболее значительных. Здесь вырастает, повидимому, новое жизнеощущение, которое настолько закалено, что, для того чтобы быть жизнерадостным, ему не приходится отвлекаться от действительности и ее серьезных вопросов. Даже перед лицом нужды и смерти оно остается бодрым, потому что в целом все же идет вперед.

Пленный в гостях у Мани. „Окраина". Режиссер Б. Барнет. Оператор М. Кириллов

Леон Муссинак

кинематограф буржуазии[1]

1

Со времени моей последней поездки в СССР в октябре 1927 г., я убеждал моих товарищей в том, что не пройдет и пяти лет, и в мире останутся лицом к лицу лишь советское и американское интернациональное кино. Это означает, что национальные формы буржуазной экономики и буржуазного искусства, восторжествовавшие около пятнадцати лет назад и давшие несколько высокохудожественных произведений, исчезнут в производственном процессе капиталистической промышленности и благодаря американской гегемонии в области кино.

Эти перспективы, вызывавшие в то время некоторые сомнения, теперь подтверждаются событиями.

Два мира во всех областях сталкиваются. Но что мне кажется существенным и на что, по моему мнению, недостаточно обратили внимания, то то, что в то время как в капиталистических странах под влиянием общего кризиса капитализма появились тенденции замедлить прогресс науки, в СССР, наоборот, наука — несмотря на невидный прогресс — не всегда успевает удовлетворять требования социалистического строительства.

Этим объясняется кризис роста советского кино. Экономические и общественные условия СССР требуют в настоящее время практического применения технических средств в масштабе, соответствующем революционному размаху и задачам строительства социализма в числе этих средств телевидение и телекино).

В капиталистических странах экономические и общественные условия делают эти изобретения нежелательными и преждевременными. Они бы дезорганизовали рынок и вызвали бесчисленные банкротства. Положение могло бы измениться только в том случае, если бы сильная финансовая единица поняла, что с помощью этих изобретений она сможет реорганизовать рынок в свою пользу, но патенты на изобретения находятся в руках крупных современных фирм, как, например, патент на звуковую запись, на гибкую экономную неизносимую высококачественную магнитную проволоку находится в руках треста граммофонных пластинок, как, например, патент на вечную спичку принадлежал шведу Крейгеру, покойному спичечному королю.

Звуковая фильма, технически усовершенствованная много лет назад, держалась в запасе до того момента, когда стало необходимым бросить ее на рынок для срочной эксплоатации любопытства публики, т. е. чтобы избежать разорения, к которому неизбежно приводила американскую кинематографию посредственность немых фильм. Нужно думать, что изобретение рельефного и цветного кино, многочисленные попытки осуществления которого нам известны; телевидение, для которого многие опыты уже определили основные принципы, ждут своей очереди, часа, который могут установить лишь коммерсанты, хозяева интернациональной кинематографии. Этот час возможно уже пробил.

Советский союз должен в течение второй пятилетки, так же как и во время проведения первого пятилетнего плана, предвидеть развитие организационной системы кинематографии на основе техники, применяемой в настоящее время, с тем, чтобы изменять ее по мере того, как будут делаться новые открытия. Но именно телевидение и кино на расстоянии дадут СССР возможность неслыхано упростить производство и эксплоатацию фильм. Это позволит значительно уменьшить вложение капиталов в кинематографический сектор. Если этот сектор в настоящее время отстает в СССР от остальных секторов промышленности, то, совершенно очевидно, лишь потому, что техника в этих других секторах гораздо совершеннее, чем в кинематографии.

Если измерить восходящую кривую советского кино, особенно до 1930 г., то можно легко установить громадную важность правильной постановки дела в кинопромышленности и применения новых изобретений (практические достижения кино, немые и говорящие фильмы) в развитии кино на од-

[1] Настоящия статья написана редактором отдел искусств „Юманте"—органа французской компартии Л. Муссинаком и характеризует состояние кинематографии в капиталистических странах.

ной шестой части земного шара. Это тем очевиднее, чем яснее обозначаются признаки умирания международной кинематографии, борющейся в настоящее время со все возрастающими трудностями и принужденной, в конце концов, скинуть маску «независимости» для того, чтобы показать свое истинное классовое лицо, улыбающееся тем политических партиям, с судьбами которых ей кажется выгодней связаться, чтобы избежать катастрофы.

Эти признаки смерти проявляются и в кино, рассматриваем как средство духовного общения и контакта людей между собой, и тогда, когда кино рассматривается как средство капиталистической эксплоатации. Дело не идет о том, чтобы установить все эти признаки, а только наиболее характерные и актуальные из них.

Последствия общего экономического кризиса, присоединившегося к перманентному кризису кино, проявляются в различных видах (чему, мне кажется, до сих пор не придавалось необходимого значения), например, в умирании французского «Авангарда».

«Авангардом» обозначали попытки, которые, с одной стороны, привели к осуществлению нескольких экспериментальных фильм, а с другой стороны — к группировкам, ставившим себе задачей показ этих фильм и до некоторой степени борьбу против торгашеского духа. Открылся ряд новых кино «Авангарда».

Работа «Авангарда», которая часто сводилась к лабораторным экспериментальным показам, не прошла без пользы для развития кинематографической техники и для улучшения, углубления средств выражения. Многие приемы, удачно применяемые в настоящее время всеми режиссерами, были раньше экспериментированы в фильмах «Авангарда». Эта почти независимая деятельность вызвала необходимые реакции против рутины и шаблона (существовавших уже тогда) путем дискуссий, организуемых кинематографистами и критиками. Кроме того она снабдила всех тех, кто действительно рассматривал кинематографию как оригинальную форму выражении, средством сравнения и изучения, дополнительными сведениями, несомненно способствующими инициативе. Так называемое «авангардное» кино — анархическое движение, без теории, только интересующееся всеми новыми начинаниями — было единственным, которое заинтересовалось развитием советского кино и имело возможность, не вызывая в качестве буржуазного движения подозрений полиции, показать, главные произведения Пудовкина, Эйзенштейна, Довженко, Дзиги-Вертова. Киноклубы также очень помогли начинающим работникам кино раздобыть необходимую для осуществления их идей финансовую помощь.

Однако все это относится теперь к прошлому, т. е. к первому периоду кино — к немому кино. Мероприятия «Авангарда» как средства выявления новых художественных сил (я не говорю как средства воспитания или пропаганды) практически прерваны. Они смогли бы возобновиться, принимая во внимание современный технический и финансовый кризис, лишь при совершенно других условиях и благодаря открытию нового оборудования, значительно сокращающего издержки по установке и показу говорящей звуковой фильмы.

Это явление исключительно экономического порядка.

Осуществление звуковой фильмы, как бы скромна она ни была, означает такое вложение капитала, которое доступно теперь лишь крупным фирмам. Использование специального зала, как бы ни был велик успех, не покроет вложенных сумм. Меценаты?— Было несколько редких случаев, без сомнения, последних. И фильмы, осуществленные при этих условиях, или не пропускаются цензурой (как, например, «Золотой век» Бинуэля) или не находят помещений, так как владельцы последних не соглашаются на демонстрацию этих фильм. Владельцы кинозал связаны кроме того контрактами с определенными кинофирмами, обязующими их ставить поочередно одну и ту же программу.

Таким образом, рассматривая положение лишь с точки зрения эстетики, игнорируя законы экономики, которые определяют ее, «Авангард» умер.

Если же рассматривать различные вопросы, возникающие в результате этого маленького характерного факта, вопросы, соответствующие обостренному периоду промышленных концентраций (национальные и интернациональные тресты, производственные и эксплоатационные консорциумы, создание частных монополий и т. д.), то станет ясно, что в области кино происходит то же самое, что и в других областях; что противоречия, антагонизмы разрушают также и там в необузданной погоне за наживой индивидуальные усилия; однако

разрушение этих усилий в области кино много значительней, чем в других областях, так как кино не является только отраслью промышленности — это искусство, и фильма есть не только товар, но и средство воспитания и пропаганды среди масс.

Есть лишь одна сила, мощная еще в зародыше, — это пролетарская революция, которая сможет возобновить и развить эти методические экспериментаторские попытки.

Правда, буржуазное правительство поговаривает иногда о создании научной кинолаборатории, своего рода показательной студии, так как оно поняло, что кино является замечательным классовым оружием. Но этот проект не отвечает интересам промышленников, видящих в нем лишь угрозу новой конкуренции и, как они говорят, «нестерпимую тиранию». Явный шантаж, который дает им возможность получить взамен буржуазной пропаганды — полицейской, религиозной, милитаристской и т. п. — уменьшение налогов, податей, другими словами, денежные пособия.

Кроме того у буржуазной демократии другие «моральные» и финансовые заботы: она не обладает ни духом, ни деньгами, необходимыми для оборудования такого предприятия; здесь дело идет, как мы только что видели, не только о создании фабрики пропаганды наподобие фабрик, изготовляющих удушливые газы или военные материалы.

В настоящий переходный период — период говорящего и звукового кино — не представляется возможным организовать, конечно из-за технических условий, предприятия, соответствующего тому, что, плохо или хорошо, но все-таки существовало в период немого кино, а именно «авангардного» кино. ■

Нужно также сказать о другом последствии капиталистической концентрации, о том, что особенно ясно выявилось в течение последней декады.

Несколько лет назад, до образования больших трестов, в одно время с открытием огромного количества помещений, принадлежавших «независимым» хозяевам, т. е. таким, которые могли еще свободно выбирать программу по своему вкусу, образовались мелкие общества, которые старались привлечь наиболее интересных режиссеров, предоставляя им определенные льготы в осуществление постановок, которые были им по сердцу. Часто случалось даже так, что киноработники, пользующиеся успехом, непосредственно получали необходимую финансовую помощь путем определенных более или менее существенных льгот и организовывали свои собственные общества. Таким образом можно сказать, что некоторые художники пользовались относительной свободой действия (коммерческие условия оставались теми же), и именно благодаря этому экономическому положению киноработники первого периода могли проявить себя. Например Абель Ганс, Марсель Лербье, Жан Эпштейн, Жермэн Дюлак, Луи Делюк — это только начинатели-французы, которые теперь, конечно, далеко превзойдены. Работа в кино была до некоторой степени мастерством, теперь же это коммерческая сделка. Все актеры экрана превратились в обыкновенных служащих, получающих жалованье. Специалистам кино платят за их работу, устанавливая заранее, каков должен быть план, характер и дух этой работы. Дело частное — принять работу или отказаться от нее. Те, кто хотят посвятить себя кино, усовершенствовать технику, развиваясь и меняя методы работы, осуждены на этот принудительный труд, чтобы иметь возможность жить. Особенно молодежь. Но и более старые работники кино находятся не в лучшем положении.

Чтобы хоть временно разрешить эти противоречия, капитализм мало-помалу совершенно уничтожил относительную независимость деятелей кино. Нужно подчиняться или отказаться совершенно от работы, изменить профессию или принять условия. Недолговечны и те «исключительные условия», в которых работают такие деятели кино, как Кинг Видор, Штрохейм, Пабст, Рене Клэр. Эти условия обязывают их к постоянному балансированию на проволоке. Чрезвычайно характерна статья, посланная недавно в крупную реакционную газету «Тан» автором фильмы «Под крышами Парижа». Статья называлась «В царстве кино чувствуется гниение». Эта статья, бросавшая обвинение кинопромышленности, прошла цензуру «Тан», которая вычеркнула следующие места, затем сообщенные в печати Рене Клэром вместе с его протестом:

> «Свобода, предоставленная в этих областях (радио, кино) частной инициативе, является лишь карикатурой на свободу. Ее цель — установить абсолютную диктатуру нескольких промышленных или финансовых групп в области, которая не является толь-

ко материальной. Быть может, экономическая и политическая система, которая нами управляет в настоящее время, не даст возможности иначе разрешить вопрос. В таком случае это означает, что система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена...

Кроме советского кино, организация и цели которого отличаются от целей и организации кино в капиталистических странах, можно сказать, что кинематография всего мира парализована концентрацией средств в руках нескольких больших фирм и той промышленной структурой, которую придали эти фирмы производству, для своего развития больше всего нуждающемуся в творческой свободе».

Совсем недавно Пабст, отвечая на вопрос, поставленный нашими товарищами из Ассоциации революционных писателей и деятелей искусства, заявил:

«Русские режиссеры сумеют много лучше меня поставить фильмы, отвечающие нуждам Советского союза. Что касается меня,— добавляет автор «Трагедии в шахте»,— я должен бороться внутри капиталистических стран, ставя фильмы, способные просвещать широкие массы этих стран. Но ставить такие фильмы в настоящее время почти невозможно. Положение режиссера трагично...».

Все это в порядке вещей, т. е. соответствует капиталистическому порядку.

До принятия панических или крайних решений прибегали к многочисленным уловкам. Это тоже является признаком смерти. Так, например, кинодельцы все больше и больше прибегают к постановке определенного рода спектаклей-типов, особой категории стандартных фильм, результат рационализации, применяемой и усовершенствованной в Америке как в области техники, так и в области идеологической (закон Хайса).

Эти типовые спектакли — военные, полицейские, религиозные фильмы, фильмы-оперетты — и отражают главным образом программы крупнейших палаццо, которые задают тон, так сказать, всем другим кинозалам. Ясно, что всякий держатель маленького помещения мечтает получить фильму, ставящуюся в больших залах Эти стандартные фильмы рассчитаны на самые невзыскательные, низкие вкусы несознательных масс мещанства.

Так, пышное убранство не только самой фильмы, но также и аттракционов пытается удовлетворить самые «секретные мечты» посетителя, переступающего порог блестящего «палаццо», тщательно механизированного, где его ошеломляют, ошарашивают и пресыщают. Вот человек, отравленный на радость себе, если не возмущенный. Его более или менее определившиеся вкусы в области кино, мюзикхолла, цирка, музыки удовлетворены. Больше того, удовлетворена его любовь к вульгарному кино. Можно даже дойти до предположения, что в самых глубинах его души останется немного мистицизма. И вот почему соло на органе с иллюминациями и прожекторами подействует как воспоминание о золотых украшениях церкви и отблесках на церковных окнах, воспоминание, оставшееся от религиозных праздников его детства.

И этот легко достигнутый экстаз будет использован для того, чтобы показать непосредственно после этих эффектов открытие памятника павшим героям, последний юбилей, последний смотр войск, последний политический банкет. Маленькая осторожная мультипликационная фильма сгладит мгновенное напоминание о «трудной жизни». После чего короткометражка в «натуральных красках» восхитит любителей календарей, почтовых открыток или официальной живописи. Гэрлс, как говорят, в плоти и крови последует за опереттой, переданной звуковым фильмом. Прожекторы вызовут, в памяти чудеса фейерверка во время национального празднества. Чего же еще желать, в самом деле? Чаша переполнена. Два часа такой обработки, и «посетитель» уходит с тысячью образов в голове, из которых худшие являются наиболее навязчивыми, еще более одуревший, чем на прошлой неделе. Настоящий же зритель, несколько более сознательный, уходит возмущенный. Торгашеское раздувание киносенсаций гарантирует успех, т. е. прибыль, дивиденды. Двадцать восемь миллионов ежегодного дохода Парамоунта (¼ доходов всех парижских кино) являются тому доказательством.

Маленькие помещения с механическим фонографом или маленьким оркестром закрылись. Это логично. Сейчас под знаком международного закона Вильяма Хайса — диктатора американского кино — наступило царство больших международных «художественных базаров», отупляющего стандарта.

«Преступление против закона никогда не должно быть представлено так, чтобы вызывать симпатии. Все симпатии должны быть на стороне закона и правосудия».

И Вильям Хайс добавляет:

«Кто говорит «хороший вкус» — говорит «выгодная сделка»; оскорбление хорошего вкуса усиливает трудности продажи».

2

Можно ли сказать по крайней мере, что со времени открытия звукового, говорящего кино были достигнуты значительные технические усовершенствования?

Международная кинематография воспользовалась этим открытием лишь для увеличения своей продукции, что было совершенно логично в момент, когда ей грозило полное банкротство немой фильмы, неспособной вследствие своей все растущей посредственности удержать клиентуру.

Таким образом в отношении техники кинематография топчется на одном месте, несмотря на значительные механические усовершенствования. Продолжается игра в уловки. Нет уже больше ни одного ценного метода. Думают выйти из положения, заказывая у современных музыкантов партитуры для «суперфильмы» в то время, когда не представляется интересным повышение формальных качеств продукции, содержание которой так явно обнаруживает упадок буржуазной культуры. Здесь замешаны деньги, и деньги требуют своего. Некогда размышлять, экспериментировать. Если и делаются опыты, то за счет зрителя. Этот хаос, это трюкачество, эти крайние меры, эти уловки проявляются во всех областях кинематографической промышленности и коммерции — от съемки до печатания, от печатания до выпуска, от выпуска до проката. Кризис налицо, антагонизмы усиливаются и, умножаясь, делают несостоятельными хитроумные уловки торговцев и комбинации кинофокусников. Банки лопаются, как мыльные пузыри. Крупные финансисты сами способствуют своему краху. Все более и более приходится прибегать к приемам грубым или предательским, циничным или лицемерным. Этим характеризуется самый последний период.

Приведу два актуальных примера.

Первый выявляет развитие кинематографии как классового оружия: это пропаганда так называемых пацифистских и религиозных фильм.

Объективный, на первый взгляд, показ ужасных фактов военной действительности и социал-фашистских речей в Лиге наций и на конференции по разоружению служит лишь средством, маскирующим подготовку к войне соперничающих империалистов и главным образом подготовку к нападению, грозящему Советскому союзу. Но теперь всюду — и на сцене, и на экране, и в народном романе, и в песне, и в скетче мюзикхолла, и в фарсе, и в цирке — появляется не только «веселая и свеженькая» Мадлэн войны, но также и Мадлэн кризиса.

Я должен объяснить.

Нетрудно заметить, что за последние месяцы пресса наравне с национализмом, пацифизмом, общим беспокойством, вызванными фильмами, способными приучить толпу к выводам отчаяния, старается одновременно использовать отклонения полового инстинкта, который гипертрофируется в праздности, деформируется в тоске и страхе, теряет равновесие в анормальной жизни безработного.

Если в течение многих лет не было видно и слышно столько пушечных выстрелов («Великий парад» был немой фильмой), столько криков ужаса и героических песен, то еще дольше мы не видели на экране столько бедер, бюстов, ляжек и «убедительных» дезабилье, как теперь, когда внимание публики специально направляется на этот особый вид американского секс-аппила, распространяемого также при помощи возбуждающих фотографий кинозвезд.

Порнография заполонила уже давно литературу, театр, мюзикхолл, она воцарится скоро и в кино. Или, точнее, то, что было лишь намеком, стало расчетом: выставление наготы начинает распространяться. Ужасы войны компенсируются в кино усладами «тихого счастья», муки кризиса — утехами порока. Так, например, одна из фильм носит подзаголовок «Триумф мужского секс-аппила» — к вниманию дам; другая комментирует название ремаркой «Любовь на острове обнаженных грудей» — к сведению мужчин.

Я мог бы бесконечно умножить примеры. Все эти Мадлэн стали необходимыми атрибутами национальной морали. Мадлэн штатские, так же как и Мадлэн войны. Так как, с другой стороны, большинство публики отказывается от зрелищ, то нужно использовать такой экивок, который увеличит по-

сещаемость за счет толпы развратников, бездельников, маниаков число которых сильно увеличилось за время кризиса. Очевидно, что буржуазия извлекает выгоду из физиологической нищеты масс. В ее интересах, следовательно, увеличить эту нищету. Затуманивание сознания, разнузданность инстинктов — вот что облегчает разложение, разгул, деградацию психики масс кинозрителей.

Буржуазия больше не в состоянии мобилизовать массы на свою защиту, действуя как прежде «путем отбора»,— ее избранники разбежались. Она знает, что в надвигающемся решительном бою ей придется прибегнуть к самым последним, аморальным отбросам общества. И превознося своего стража нравственности — классовую полицию — буржуазия в то же время принуждена льстить могучему половому инстинкту человека, в его самых низких, упадочных, вырождающихся проявлениях, в его патологических аспектах. Поистине для буржуазии любовь может существовать лишь под вывеской публичного дома!

Другая дилемма — на этот раз дело идет о сильном средстве — о саботаже и даже тщательно организованном уничтожении некоторых фильм.

Многочисленные владельцы кинозал, учитывая плачевную посредственность выброшенных на рынок говорящих фильм, сомневаются, следует ли им оборудовать свои помещения специально под звуковые фильмы. Они продолжают давать «немую» программу и выбирают для этого только высокохудожественные фильмы, шедшие в течение последних 5—6 лет. В их интересах составить программу, резко отличающуюся от программы их конкурентов, для того чтобы сохранить свою требовательную клиентуру.

С другой стороны, некоторые залы, даже приспособленные для звуковой фильмы, продолжают время от времени давать немые фильмы, предпочитая интересный неговорящий фильм говорящей глупости.

Это никоим образом не совпадает с интересами крупных фирм, нуждающихся в возможно более широкой эксплоатации их программ, с тем, чтобы по крайней мере покрыть себестоимость фильм.

Отсюда агресивные действия последнего времени, которые выражаются в игнорировании еще хорошо сохранившихся немых фильм.

Нами уже отмечено, что в последнее время владельцы многих фильм отказываются давать их в прокат. В том случае, если и удастся достать фильму, то экземпляры настолько испорчены, исцарапаны, разорваны, что вызывают при публичном показе протесты зрителей. Таким путем интернациональные кинодельцы надеются заставить всех «сопротивляющихся» владельцев кинозал давать, если только они хотят избежать закрытия «их», программу, т. е. звуковые фильмы, как бы посредственны они ни были. Они доходят до того — этим скандализована, конечно формально, даже и буржуазная пресса,— что хотят уничтожить окончательно некоторые фильмы, которые действительно заслуживают быть сохраненными для истории кинематографии.

3

В последние годы замечается, следовательно, разгул торгашеских методов в кино. Большую роль в этом играет пресса как общая, так и специальная. Некоторые большие газеты, как «Intransigeant» («Энтрансижан»). «Le journal» («Ле журналь») и «L petit parisien» («Ле пти паризьен») имеют свои собственные кинозалы. «Энтрансижан» снял роскошный театр «Miracles», где недавно шла последняя фильма Ренэ Клэр — «Четырнадцатое июля». Эта же газета издает большой иллюстрированный еженедельник «Для вас», шовинистического направления, наполненный рекламами и почти исключительно посвященный кинозвездам.

Кинотеатр газеты «Ле журналь» дает специально «текущую хронику».

Газета «Ле пти паризьен» имеет большое кино в Елисейских полях и так же, как «Энтрансижан», издает иллюстрированный киноеженедельник «Сине миуар» («Кинозеркало»)

Единственным козырем киноиндустрии, бьющейся в тисках кризиса, являются теперь театральные знаменитости, превращенные кинодельцами в кинозвезд, снимающихся в говорящих фильмах. Все более и более замечается тенденция смешать оба эти жанра, отчасти из-за экономии, так как годовой договор позволяет фирме занимать артиста одновременно на сцене театра и в киносъемках. Отсюда тот интерес кинодельцов, проявленный в последнее время к тяжелому положению некоторых парижских театров, которые они намеревают-

ся приобрести, но не для того, чтобы превратить их в кино, как прежде, а для того, чтобы поставить на сценах этих театров рекламные скетчи с участием своих кинозвезд. Скетчи эти пишутся по заказу специально для каждого отдельного артиста с тем, чтобы выявить его индивидуальные качества.

Участились случаи государственного вмешательства в киноиндустрию, что было впрочем совершенно неизбежно.

Банкротство общества «Гомон», повлекшее за собой крах большого французского «Национального банка кредита» (капитал в двести миллионов франков), заставило правительство впервые вмешаться, чтобы избежать скандала.

С другой стороны, правительство дало субсидии для ведения колониальной и шовинистической пропаганды некоторым кинопредприятиям и усилило строгость цензуры. Эта цензура свирепствует, разумеется, в первую очрдь над советскими фильмами. Недавно еще, после закрытого просмотра «Златых гор», организованного Ассоциацией революционных писателей и деятелей искусства, полиция конфисковала экземпляр этой фильмы. Во время пребывания Дзиги-Вертова в Париже, удалось только один раз показать фильму «Энтузиазм».

И если показ «Путевки в жизнь» был разрешен почти без купюр (были выброшены только пение и игра «Интернационала»), другие советские фильмы, допущенные к публичным просмотрам в эти последние годы, были при соучастии Абель Ганса совершенно изуродованы и деформированы цензурой.

■

Среди советских фильм, подвергшихся этой участи, можно назвать «Старое и новое», шедшее под названием «Борьба за землю»; «Обломок империи» Эрмлера, переименованную в «Человека, который потерял память»; «Голубой экспресс» Трауберга, превратившийся в «Монгольский поезд»; «Каин и Артем», шедший сначала под названием «Красный гигант», а в последнее время переименованный в «Еврей Хаим». Подобное обращение с советскими фильмами, проводимое «под артистическим патронажем Абель Ганса», вызвало в Париже большой скандал. «Голубой экспресс» был особенно ужасно изуродован. «Юманитэ» вела активную кампанию по этому поводу, и рабочие-зрители часто организовывали во-время просмотра демонстрации протеста, выступая с речами или раздавая листовки, написанные по этому поводу.

«Общество новой России» сумело организовать большое количество просмотров фильм «Турксиб», «Игденбу — великий охотник» и «Чудо святого Иоргена».

Следствием всех приведенных фактов явилось усиление влияния буржуазной идеологии в французской кинопродукции.

В последние годы кино с особенной настойчивостью стало проповедывать индивидуализм, разделение труда, возврат к земле, натурализм, спортивное рекордсменство и другие способы практического господства буржуазии. Показ различных надстроек буржуазного общества, главным образом религии, науки, моральных концепций, показ государства с его полицией и правосудием, семьи, отечества занимают в выпущенных фильмах все большее и большее место. Случается даже, что фильма нападает непосредственно на рабочих и на коммунизм, как например «Давид Гольдер», «Коньясс». Киномесса, которая служится каждый год в церкви св. Магдалины, организуемая Католическим кинокомитетом, носит характер большого общественного события. На ней присутствуют все официальные представители кино и правительства. Мессу эту служат наиболее высокие духовные лица, придающие необыкновенную торжественность всей церемонии.

Католическое кино выпускает большое количество фильм в сотрудничестве с кинопромышленниками, находящими в этом сотрудничестве большую выгоду.

Католическая киноорганизация имеет свой еженедельник «Choisir» («Выбирать»), где помещается критика фильм, шедших за неделю, имеющая тенденцию осведомить благочестивые семьи о том, что хорошо и что плохо.

Католические патронажи широко применяют узкопленочные 16 *мм* киноленты и прекрасно организуют распространение этих фильм. Фашистская фильма в прямом значении этого слова не появлялась еще на французском экране, но приход ее не за горами. Не находим ли мы известное поощрение приходу фашистской фильмы, когда читаем в газете «Кинематографическая критика» следующее:

> «Французское кино, имеющее значительное влияние на массы, должно будет скоро решить, чью сторону оно поддерживает (sic)... С сегодняшнего

дня пусть каждый знает, что Франция, противопоставленная соседним диктатурам, может быть спасена только диктатурой... И если нам начинают повсюду показывать в кинохронике Муссолини и Гитлера, то это потому, что лучшая пропаганда для народа — это пример».

Разумеется, в последние годы мы имели возможность видеть несколько неконформистских, в известной степени оппозиционных буржуазной идеологии, фильм, но они показываются все реже и реже. Таковы американские фильмы: «Я вырвался на свободу», «Толпа», «Одиночество» и «Огни большого города» Чарли Чаплина; фильма Штрогейма «Женитьба принца»; «No man's land» («Полоса огня») Триваса; «Трагедия в шахте» — Пабста; «Кулэ-Вампэ» — Дудора и Брехта; «Нам, свобода» — Ренэ Клэра; «Золотой век» — Бюнуэля; «По поводу Ниццы» — Ван Виго и Бориса Кауфмана; фильмы Мориса Ивенса, Жана Лодз и Ж. Превера.

Эти фильмы, конечно, не пользовались большим успехом из-за конформистских настроений массы зрителей, зараженной капиталистической идеологией и не могущей еще представить себе, что может существовать другая идеология, кроме капиталистической. Несмотря на то в кинотеатрах все учащаются проявления протеста или против глупости некоторых фильм или против их полицейских, шовинистических, колониальных или религиозных тенденций. Коммунисты и симпатизирующие компартии предполагают взять в свои руки организацию этих проявлений протеста.

Вышесказанное приводит меня к необходимости указать те практические мероприятия, которые в последнее время были предприняты революционными организациями.

4

При Ассоциации революционных писателей и деятелей искусства (AEAR) образована киносекция, насчитывающая 47 членов (критиков, кинодеятелей, специалистов по технике кино).

Эта секция собирается строить свою работу по двум планам: критическому и техническому. Она, следовательно, разделилась на несколько комиссий, которые поставили себе задачей написать монографии (аннотационный и критический материал) на главнейшие буржуазные и советские фильмы с тем, чтобы иметь возможность во всякое время представить агитационный материал для революционной организации или для киноклубов, которые поставят себе целью бороться против буржуазной пропаганды и против цензуры советских фильм.

Уже написано несколько докладов, позволяющих выявить с необыкновенной точностью политический и социальный характер различных жанров фильм. Эти доклады являются очень серьезными и важными работами, достойными того, чтобы быть опубликованными (в особенности работы Тонэ о колониальных и документальных фильмах). Эти работы обсуждались на заседании киносекции и много способствовали политической квалификации всех ее членов. Члены секции участвуют также в составлении кинострани́чки, публикуемой каждую неделю «Юманитэ», и работают над установлением крепкой и практической связи с провинциальными киноклубами, из которых некоторые являются значительными организациями (киноклуб в Страсбурге с 1 800 членами). Киносекция AEAR организовала просмотры фильм («Златые горы», «Проклятые сердцем», «Турксиб» и др.). Одновременно с просмотрами всегда устраивались доклады, дискуссии и т. д. Секция предполагала также заснять несколько фильм, которые могли бы быть показаны в рабочих организациях, но финансовые трудности слишком велики, и поэтому был предложен другой проект: заснять фильмы хроникального порядка, показывающие демонстрацию у стены Коммунаров — похороны старого коммунара Камелина, и похороны безработного Фритча, убитого полицией; Лионскую спартакиаду, каникулярную колонию Межрабпома на острове Рэ и т. д. Секция поручила одному товарищу изучить возможность более широкого распространения узкопленочной 16 *мм* киноленты. Кроме того секция собирается создать организацию зрителей, которая позволит шире поставить пропаганду и бороться с большей методичностью и эффективностью против буржуазной пропаганды в кинозалах.

Нужно отметить, что киноотдел «Юмафильм» выпустил некоторое количество фильм политической пропаганды на пленке в 16 *мм*.

В последнее время качество этих лент и их художественные достоинства значительно улучшились. Ленты эти выпускаются под руководством т. Гийома. Нужно отметить

также замечательную документальную фильму «Цены и прибыли», выпущенную корпорацией светского обучения для школьников на девятимиллиметровой пленке.

В киносекции AEAR принимают участие такие деятели кино, как Луи Бюнуэль, Иорис Ивенс, Жан Лодз, Жан Виго, Борис Кауфман, Силка, Брюниус, Ман Рей, Эли Лотар и т. д.

В залах, насчитывающих тысячи кресел, на авансцене красуются увесистые ляжки гэрлс, да некоторые звезды, поющие песенки, причем декорации создают атмосферу маленького рая. Если эта пародия на искусство удовлетворяет назначению кино, то искусство образа гигантскими шагами ведет к золотому веку.

> «Нам кажется, что лихорадка глупости достигла своего кульминационного пункта: пожар «Атлантика» и постройка Рекс (нового кинематографического палаццо в Париже — триумф дурного вкуса) являются одинаковыми экономическими преступлениями, бессознательными актами, свойственными людям, находящимся в бреду».

Так выражается крупный журнал интеллигенции «Esprit» («Эспри»), не сегодня-завтра сделающийся фашистским. Легко угадать, с какими целями он это делает... Но признание факта налицо.

Я привел все эти детали для того, чтобы лучше показать обострение положения, которое заставляет кинематографию прибегать ко всем средствам, чтобы существовать; к крайним средствам, когда уничтожают, как уже указано выше, некоторые немые фильмы, стесняющие дельцов.

Буржуазия, создатель высоких культурных ценностей, принуждена теперь сжигать ценные кинематографические произведения, созданные ею, как она сжигает в других областях пшеницу и другие продукты первой необходимости, в то время как тысячи мужчин, женщин и детей умирают от голода и нужды перед горами богатства.

5

Для того чтобы сделать выводы из этого короткого анализа, необходимо припомнить некоторые факты.

Резюмируем.

В то время как один мир агонизирует, а другой рождается,— наука делает открытия. Она трансформирует «зрелища» нашего времени. Патетизм происходящего усиливается нетерпением в мире социализма, отчаянием или беспорядком в мире буржуазии.

В СССР новые формы выразительности в их технической части отстают, несколько от новой экономической и социальной формы, в то время как в других странах эти самые технические способы выразительности не нужны, т. к. они не могут скрыть все убожество и лживость содержания кинофильм.

Разыгрывается глубокая драма. Мучимый материальными потребностями, сознающий нелепый разрыв между чувством и рассудком, человек Запада понимает все лучше и лучше, все больше и больше, что бегство невозможно, что он пленник общественного порядка и что искусство, которое он выбрал как свободное и яркое средство выражения, часто лишь для игры своих способностей, это искусство потеряло свой raison d'être Люди Запада принуждены искать в тоске, беспокойстве и муке — этом скопище развенчанных слав (а лучшие из этих людей ищут уверенности в грядущей новой судьбе, в революционном осознании) — только, что называется собственно гниением. И так во всех искусствах.

Архитектура подчинена экономическому моменту, который может принимать различные виды, как, например, урбанизму или теории минимального жилого помещения. Действительно, если план обусловливает строение, то сам по себе он является функцией потребностей индивидуума, живущего в обществе. Лишь после этого момента вступают в действие технические вопросы (материалы, например). То же и с прикладными искусствами.

Скульптура переживет может быть теперешнее испытание только в том случае, если она последует примеру архитектуры (если только это для нее возможно), от которой она откололась лишь из-за эстетической утонченности, дилетантизма, аристократизма.

Живопись в своей теперешней форме близится к своему концу. Она больше не нужна.

Танец — «мать всех искусств» — повлек за собой в городе чудесное развитие молодого спорта, который так же, как и танец, хочет движения, света, гармонии и извращен капитализмом для коммерческих целей, как и все остальное.

Даже музыка, выразительность которой имеет границей только силу вдохновения и могущество разума, и та пытается разбить

свои инструменты, весь свой оркестр, чтобы управлять более гибкими, чувствительными и мощными волнами.

Разве автор «Давида» Хоннегер не признавался несколько месяцев назад:

> «Нужно определить и осуществить этот лирический модус, формы которого будут приспособлены к указаниям нового мира и который будет выражать новые взаимоотношения между человеком и вещами. Будет ли это кино, которое доставит музыкантам в течение всей киноленты этот новый модус; будет ли это новое сотрудничество музыки, красок и света? Нужно будет, чтобы слушатель нашел достаточно точную форму, чтобы проникнуть в самый центр мысли музыканта, и достаточно гибкую, чтобы позволить последнему высказаться полностью».

Хоннегер прибавлял:

> «Временно я отстраняюсь от дискуссии. Возник новый мир, который хочет сам себя осознать, найти себя, определить, проявить себя в новых эстетических формах. В нем я ограничиваю теперь мою страсть. Я предпочитаю провал в этой попытке, чем удовлетворенную лень узаконенных форм и приобретенных привычек — и не многозначительно ли это?»

Театр, истощившийся в теоретическом рафинировании, технических исканиях, который в лучшем случае пытается через тысячи интеллектуальных, моральных, социальных, исторических препятствий вновь найти свой первоначальный смысл и значение, театр этот пахнет падалью, как выразился почти дословно один из театритиков.

В СССР полностью осуществляются социалистические перспективы. Рамки сцены трещат, масса ломится в двери театра и требует все более активного и частого участия в зрелище.

Что же касается кино, наиболее молодого из искусств, которое, казалось, должно было в своей немой форме соединить некоторые универсальные черты, принадлежащие формам выражения художественного завтра, само кино, улучшающее посредством научных открытий (звук, краски, рельеф) технику своих средств, достигло конца своего первого этапа, пришло в неблагодарный возраст и приводит в отчаяние всех тех, которые не доводят до конца анализа фактов.

Назначение кино ясно—оно рождено, чтобы выражать коллективные порывы, удовлетворить новые интеллектуальные потребности масс в интернациональном масштабе.

Вот почему в своей примитивной «немой» форме оно, казалось, смеялось над границами и доходило, несмотря на все цензуры, до сознания людей разных рас и социальных условий.

Телевидение и телекино не разрешат всех проблем, но они одни полностью будут соответствовать потребностям социалистического, а не потребностям капиталистического общества, которое видит в этих новых формах выражения (радио — здесь самый показательный пример) только способ увеличить свои прибыли за счет масс, эксплоатируя последние непосредственно в форме материальной выгоды или косвенно в форме политической и религиозной пропаганды, систематически удушая классовое самосознание пролетариата.

В Европе и Америке беспокойство и недовольство, вызываемые до сих пор еще несовершенным характером нового искусства, вызвали перманентный кризис кинематографии. Противоречия, антагонизмы свирепствуют с редкой силой в западной кинематографии. В СССР, где не существует тех причин, что на Западе, это несовершенство техники вызывает волнующее ожидание, потому что средства выразительности не соответствуют более прогрессу экономики и социалистической культуры. Инструмент уже недостаточно мощен и слишком сложен. Материальные трудности организации сети кино, которая должна покрыть одну шестую земного шара (себестоимость фильм, хрупкость пленки, трудности перевозки оборудования и т. д.), гораздо более велики, чем технические затруднения в развитии других областей интеллектуальной и материальной деятельности.

С телекино и телевидением социализм будет иметь, наконец, способ выражения, соответствующий его потребностям и его целям.

С телекино и телевидением доживающий свой век капитализм будет иметь ненужное ему несоразмерно обширное средство выражения, настоящий смысл которого капитализм извратит и все-таки не сможет, несмотря на все свои усилия, извлечь выгоду.

Телекино и телевидение будут служить искусству, которое осуществит социальное и экономическое единство, искусству революционного пролетариата — нашему искусству.

Перевод **В. Равинович**

Н. Иезуитов

О СТИЛЯХ СОВЕТСКОГО КИНО[1]

(Концепция развития советского киноискусства)

Мы провели в последние годы много теоретических и творческих дискуссий по вопросам искусства. Одни из этих дискуссий касались методологических проблем нашей художественной науки (споры с Переверзевым), другие затрагивали живые вопросы нашей критики (дискуссии с Воронским, Горбовым, Полонским и иными критиками революционной эпохи), третьи подводили вплотную к задачам и методам художественной работы наших мастеров слова, цвета, звука и света (обсуждение «Рождения героя» Либединского, произведений художников АХРР, «Земли» Довженко, архитектурных проектов новых социалистических городов, общественных зданий, дворцов культуры и проч.).

Научно-художественная мысль страны неудержимо стремилась вперед по нехоженым теоретическим тропам, расчищая пути новой художественной культуре — культуре пролетариата. Это движение было настолько бурно и прямолинейно, что в его мыслительную обточку попадали художественные факты лишь текущей творческой деятельности. Оно было так устремлено вперед, что, затевая каждый новый бой, не успевало по временам систематизировать опыта предыдущих этапов борьбы. Когда шла, предположим, дискуссия о «Выстреле» А. Безыменского, критики больше говорили о закономерностях нового произведения, чем о закономерностях всего творческого пути поэта или закономерностях, связывающих деятельность поэта с закономерностями советского литературного развития. Во время дискуссии о «Земле» Довженко почти никто не вспомнил о «Сумке диккурьера», а об «Арсенале» было сказано только несколько случайных фраз. Что же касается всего фронта украинской кинематографии, — он остался вне поля обсуждения произведения Довженко, по крайней мере в русской печати.

Мы хотим сказать этим, что в научной работе тыл, образующий советскую историю искусства, отстал от фронта художественного сегодня, что при дальнейшем продвижении теории в глубь новых областей, без подтягивания тыла, есть риск отрыва от художественного материала, опасность погружения в беспредметное абстрагирование. К счастью, опасность эта стала в настоящее время значительно меньшей, чем она была еще год назад. Большие литературные начинания: «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «История молодого человека XIX века» — всколыхнули исторические интересы и побудили обратить внимание на факты, остававшиеся до поры до времени в тени. Проблема социалистического реализма в советском искусстве, начатая разработкой в недавнее время, взволновала научные и творческие круги тем именно обстоятельством, что она была поставлена на основе широкого историко-литературного опыта Октябрьского пятнадцатилетия. Этот опыт значителен и разнообразен. Он лежит пока втуне и дожидается исследователя. Исследователь не торопится. Материал не обнаруживает следов порчи. А время идет, откладывая в запас все новые и новые факты.

В предлагаемой вниманию читателя работе мы пытаемся осмыслить некоторые проблемы художественного наследия Октября. Лес фактов — необхоженный и неразреженный — открывает перед нашим взором неограниченные по богатству и интересу перспективы. Мы избираем только одну тропу — проблему стиля, и только один материал — кинематографию. Остальное будет привлечено нами в той мере, в какой это будет необходимо для решения

[1] Печатается в порядке обсуждения. Статья представляет собой доклад, прочитанный автором в Институте ЛИЯ Комакадемии 22 апреля 1933 г. Редакция отмечает, что в ряде мест своей важной и полезной статьи автор, удаляясь от темы, высказывает дискуссионные снижающие ценность статьи, положения.

общего вопроса о путях развития советского искусства, о процессе становления новой художественной культуры. Беря предметом изучения историю советского искусства, мы идем в тыл художественных событий революции не с тем, чтобы укрыться с фронта в обозе, а чтобы в свете фронтовых задач организовать тыловые части. Если нам удастся это сделать, мы оправдаем полностью наши теоретические изыскания.

Наша работа ставит себе следующие задачи.

1) определить основное и истинное, что установлено советской художественной наукой в учении о стиле;

2) как это учение применялось (и применимо) к советскому кинематографическому развитию;

3) что дает материал классовой борьбы на кинематографическом фронте для построения закономерностей советского художественного процесса и, наконец,

4) каковы те объективные стилистические закономерности кинопроцесса, те эпохи художественного завоевания и роста, которые являются отражением соответственных этапов пролетарской культурной революции.

1

> «Когда философия со своими абстракциями пишет серыми красками на сером фоне, тогда уже миновала свежесть и живость юности, и даваемое ею примирение есть примирение не в действительности, а в идеальном мире».

Расцвет буржуазного искусствознания при империализме, совпавший с разложением буржуазного искусства, некогда великого и смелого при всей ограниченности своей, а ныне потерявшего окончательно «свежесть и живость юности»,— подтвердил больше, чем что-либо другое, приведенную мысль Гегеля. Во время распада больших стилей буржуазного искусства на долю капиталистической культуры осталось лишь создавание учения о стиле, поиски примирения с действительностью в научно-художественном мире. Сделавшись такой отдушиной в идеальное царство муз, учение о стиле составило едва ли не самую замечательную страницу идеалистического искусствознания (главным образом немецкого), став одновременно надгробным памятником художественным стремлениям одряхлевшей буржуазии...

На построение этого памятника был потрачен ученый труд целого поколения искусствоведов, создавших на протяжении 40—50 лет не один ряд капитальных работ об исторических и типологических стилях прошлого. Теоретическая мысль буржуазии искала обобщений и всякого рода художественных сближений (очень часто неожиданных и парадоксальных) повсюду, где только их можно было найти. От памятников древнехристианского искусства буржуазные искусствоведы обращались к миниатюрам Персии и цветным гравюрам Японии. Классическую Грецию они покидали для европейского Ренессанса и Барокко. Бросая византийские мозаики, переходили к христианской архитектуре средневековой Армении. Живопись Рембрандта оставляли для изучения мексиканских скульптур, негритянской деревянной резьбы, истлевших в скандинавских курганах деревянных кораблей викингов. И так, блуждая по векам, народам и странам, буржуазное искусствоведение в лице некоторых крупных ученых своих делало выводы, являвшиеся приговором буржуазной культуре.

> «Убыль силы современного искусства,— писал Г. Вельфлин,— по сравнению с устремленной в одну сторону мощью прошлых веков громадна».

Через два десятилетия после произнесения этих слов, на гетевском юбилее 1932 г., обнаружилось не только обмеление искусства современной буржуазной Европы, но и загнивание самой науки об искусстве.

Книга Пауля Кюна «Женщины вокруг Гете» (берем первый случайный пример), вышедшая в год юбилея, отметила, как и многие другие книги этого года, неудержимое приближение старческого слабоумия буржуазного искусствознания, деградацию его по сравнению хотя бы даже с недавней работой в этой области — книгой Георга Зиммеля «Гете», вышедшей во время империалистической войны. Таким образом сейчас философии искусства капиталистической Европы нехватает даже серых красок. Тот фон, о котором говорит Гегель, превратился из серого в бесцветную мертвенную пустоту. А классическое учение о стилях есть уже не столько настоящее, сколько прошедшее буржуазной науки об искусстве.

Первой по времени классической работой о стиле явилось двухтомное исследование архитектора Готфрида Земпера «Стиль в технических и тектонических искусствах»,

вышедшее впервые в 1861 г. Последней значительной книгой буржуазного искусствознания можно назвать труд Генриха Вельфлина «Основные понятия истории искусств» (проблема эволюции стиля в новом искусстве), появившийся в печати в 1915 г. Между этими двумя большими, эпохиального характера работами были опубликованы книги Гильдебранда, Ланге, Ригля, Воррингера, Виктофа, Шнарзова и др. Земпер выступил в художественной науке как последовательный позитивист. Определяя произведение искусства, как «механический продукт, слагающийся из практической цели, сырого материала и техники», он связал происхождение стиля с техникой соответствующих производств. Правда, Земпер не отрицал среди факторов, формирующих стиль, также и крупные идеи своего времени. Но организующее значение этих идей, по его убеждению, было куда-как ничтожнее по сравнению с материальными причинами (климатом, практической целью употребления и проч.). С точки зрения Земпера не стоит большого труда объяснить, положим, стили киноискусства соответственными этапами технической эволюции (изменением съемочной аппаратуры и оптики, введением новых ингредиентов — звука, цвета).

Так как кинематография является, по распространенному убеждению, наиболее «техническим» из всех искусств, то где, казалось бы, как именно не здесь следовало бы искать подтверждения теории Земпера. Однако даже невнимательный наблюдатель американского кино заметит, что реалистический стиль гриффитской школы — один из больших стилей раннего периода развития буржуазной кинематографии — вырос и оформился, несмотря на относительно слабую по сравнению с современной, техническую базу, а новая, усовершенствованная во всех отношениях техника не сделала теперешние стили американского кино ни на йоту значительнее прошлых. Напротив, кинематографическое искусство Америки сейчас измельчало больше чем когда-либо.

Создавая принципы практической, позитивной эстетики, сам Земпер оказался в собственном архитектурном искусстве эклектиком. Дрезденская галлерея и другие музеи, построенные по его проектам, не представляли произведений самостоятельного стиля. То были более или менее удачные подражания раннему или позднему Ренессансу или Барокко. То были созданные профессорским умом памятники кабинетного творчества, убогие в своей роскоши, роскошные в своем классическом мещанстве. Позитивная эстетика Земпера нашла органическое приложение много позже, почти полстолетия спустя, когда послевоенная Европа приступила к созданию архитектурного конструктивизма. При всех различиях между Корбюзье и Земпером строительные идеи обоих во многом совпадают. Когда Корбюзье утверждает, что

> «техника всему предшествует и все обусловливает, она императивно несет за собой следствия пластического порядка и временами вводит коренные изменения в эстетику»,

когда другой крупный архитектор послевоенной Европы Бруно Таут заявляет, что «то, что хорошо функционирует, также хорошо и выглядит»,— в этих тезисах нового архитектурного стиля слышатся явственные отзвуки практической эстетики автора «Стиля». В свою очередь конструктивизм отличается от практики немецкого музейного Ренессанса XIX в. тем, что он отбросил «ложь исторических стилей» и установил свой стиль. Не противоречит ли факт становления конструктивизма как органического и самостоятельного буржуазного стиля 20-х годов XX в. тому, что мы высказали выше о разложении буржуазной художественной культуры? Думаем, что не противоречит. Правда, мы не согласимся с выводом Д. Аркина о том, что конструктивистская архитектура была не в состоянии художественно освоить новую технику, создать новый стиль («Архитектура современного Запада», Изогиз, 1932, стр. 35). Это неверно. Архитектура конструктивизма именно нашла силы создать новый стиль. Но этот стиль в смысле последовательных принципов своих оказался недолговечным и в корне противоречивым. Подобно тому как догоревшая свеча, прежде чем погаснуть, вспыхивает последним ярким пламенем,— конструктивизм явился последней вспышкой буржуазной художественной культуры перед погружением искусства капитализма во мрак небытия.

В отличие от Земпера, построившего теорию стиля на данных художественного опыта в его позитивном понимании, Вельфлин объяснил философию стиля становлением форм созерцания. В каждой новой форме видения,— заявил он,— кристаллизуется новое содержание мира. Процесс изменения форм восприятия, представления и изображения является, по его мнению, од-

новременно следствием внутреннего развития (т. е. имеет свою естественную логику) и обусловлен «толчками извне», «внешними обстоятельствами». Приведенное диалектическое положение Вельфлина обязано, вне всякого сомнения, гегелевской философии, уничтожавшей разрыв между внешним миром и субъектом. Также гегелевские ступени развития абсолютного духа определили в какой-то мере вельфлиновские ступени созерцания или ступени видения. Не даром Вельфлин оправдывает постановку проблемы смены форм созерцания ссылкой на философский raison d'être «отдельных ступеней мышления». В остальном теория искусства Вельфлина не соприкасается с гегелевской философией. Она обнаруживает родственные связи главным образом с Кантом. Канту она обязана основной формалистской концепцией своей. На Канта же она опирается в разработке знаменитых парных категорий, составляющих квинтэссенцию учения автора «Основных понятий истории искусств».

В советской научной литературе не раз упоминались эти категории в той или иной теоретической связи. К сожалению, ни Богаевский, ни Сакулин, ни другие авторы не смогли по-настоящему связать разработку Вельфлином этих категорий с его общеметодологическими предпосылками. Не сделал этого даже автор предисловия к русскому переводу «Die Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» Р. Пельше, вступительная статья которого занимается больше статистикой книгопечатания и пересказом учебного материала средневековой и новой истории, чем критикой философских позиций базельского ученого. Между тем каждая из вельфлиновских категорий изображения—линейность и живописность, плоскостность и глубинность, замкнутая и открытая форма, множественность и единство, ясность и неясность — представляет собой не просто тот или иной формальный признак картины или, шире, признак стиля, а выражает собой форму образования представления, характеризует содержание стиля.

В заключении своего труда Вельфлин говорит:

> «Пять пар понятий... можно назвать категориями созерцания, не опасаясь смешения с кантовскими категориями. Хотя им, очевидно, присуща схожая тенденция, они все же не выведены из одного принципа» («Основные понятия истории искусств», стр. 267).

Действительно, в отличие от двенадцати кантовских категорий, связанных воедино категориями отношений, принципы Вельфлина при всех их взаимоопосредствованиях не подчинены одному всепроникающему руководящему понятию. И Вельфлин мужественно сознается в этом. Он утверждает, что предложенные им пять пар категорий «не настолько родственны между собою, чтобы их нельзя было мыслить в несколько иной комбинации». Все это вполне справедливо. Однако «схожая тенденция» с Кантом, о которой Вельфлин говорит выше, им значительно преуменьшена. Мы смеем утверждать, что кантовские категории сыграли более чем решающее значение в построении вельфлиновской теории. И не только потому, что между категориями Вельфлина и категориями Канта мы находим буквальные совпадения (множество и единство у того и другого, замкнутая и открытая форма у Вельфлина, ограничение у Канта и т. п.), но главным образом потому, что и у базельского искусствоведа и у кенигсбергского философа категории есть только формы нашего познания (у Вельфлина — видения), не свойственные реальному миру. Не случайно Вельфлин повторяет не один раз субъективно-идеалистическую сентенцию, составляющую корень его художественного мировоззрения: «Мы видим каждый раз так, как хотим видеть».

Итак, если в представлении Земпера всякий новый стиль обусловлен новой ступенью или формой техники в ее соединении с практическим назначением вещи и материалом,—стиль, по Вельфлину, выражает собой какую-то ступень видения, обусловлен определенным ощущением, мировосприятием, миросозерцанием. Исходя из этого, Вельфлин превращает историю искусств в учение о формах видения. Вельфлиновские категории художественной истории, разработанные им на материале изобразительных искусств, получают отныне широкое распространение среди буржуазных историков литературы, музыки и других искусств. Большею частью их употребляют внешне, упрощая философию видения до степени математики формы, правда, высшей, но от того ни в малой степени не выходящей за рамки простого учения о формальных приемах. Так поступает, например, Оскар Вальцель в своих литературно-теоретических работах («Сущность поэтического произведения», «Архитектоника драм Шекспира» и др.). В кинотеории вельфлиновские категории, насколько нам

известно, хождения не имели. Да и могли ли они получить распространение там, где учение о стиле почти совсем не разработано. Между тем, став на минуту на точку зрения буржуазного искусствознания, можно было бы объявить кино новой ступенью видения. Впрочем кто мог это сделать в Германии? Профессора по кафедре теории изобразительных искусств? — Они слишком академичны для такой «революции». Представители общей теории искусств (allgemeine Kunst wissenschaft)? — Они парят слишком высоко в сферах художественных абстракций, чтобы «увековечить» Чарли Чаплина рядом с Вельдахлином, Сергея Эйзенштейна рядом с Швиндом. Собственно буржуазные теоретики кино, предпочитали итти проторенными, многолюдными и всегда шумными теоретическими дорогами, уклоняясь от одинокого, крутого и для практиков опасного пути высшей метафизики.

Всходя по ступеням на эшафот истории (последний акт драмы из предистории освобождающегося человечества), буржуазия вправе указать на свою голову, как это сделал некогда Андре Шенье: «А все-таки в ней кой-что было». Нельзя будет не согласиться с сей тирадой. Только пролетарский зритель не найдет в этом жесте ни героики ни романтизма, в которые рядилось когда-то буржуазное сознание.

Пролетарская наука осведомлена полно и всесторонне об ограниченности буржуазной культуры. Об ограниченности буржуазного учения о стиле нам хочется сказать сейчас, завершая краткий разбор теории Земпера и Вельфлина. Применить масштаб техники к исследованию искусства как формы общественного сознания и стиля как понятия, отражающего в существе своем мировоззрение класса,— значит не заметить в искусстве и стиле самого основного: идейно-классовой природы того и другого. Установить, с другой стороны, пять пар категорий видения и категорий стиля и сказать о них, что «эти понятия в своем изменении подчиняются внутренне присущей им самим необходимости»,— значит притти к превращению реальной истории искусств и истории стилей в «священную историю» категорий, проявлявшихся в хронологическом порядке по воле «высшего» разума. Оба объяснения — вульгарно-материалистическое и идеалистическое — одинаково не в состоянии вскрыть действительное существо стиля. Будучи приложены к материалу советского искусства, они сразу теряют всю свою доказательность и стройность. И это неудивительно. Ведь категории Вельфлина имеют мало общего с марксистскими категориями, как формами бытия, условиями существования.

Советское кино в целом и каждый из стилей советского киноискусства в отдельности не представляют собой ни новой ступени видения, ни новой технической ступени в понимании искусствоведческого позитивизма. Но в то же время советское искусство видит классовую действительность не так, как видело ее буржуазное искусство, а техническая база советской кинематографии частью уже реконструирована, а частью реконструируется в направлении решения проблем социалистической техники. Это произошло потому, что буржуазный ученый — «портной не для наших старался талий», а выработанные буржуазным искусствознанием понятия узки, чтобы можно было вместить в них новое содержание.

■

Работа советской художественной науки над проблемой стиля представляла первоначально весьма пеструю картину. Попытки перенести в советское искусствознание стилистические категории буржуазного Kunstwissenschaft без малейшего стремления критически освоить их («Барокко в России», ГАХН, М., 1926 г.) чередовались с огульными отрицаниями всех стилистических классификаций, созданных в прошлом (Федоров-Давыдов). Стилистическая сетка всеобщей истории искусств рвалась на куски, смешивалась в одну беспорядочную кучу, а затем эти куски расставлялись в разных причудливых комбинациях. Шесть стилей Ф. Шмидта, решавших, по мнению исследователя, шесть последовательно художественных проблем некоей мистической истории (элементы, форма, композиция, движение, пространство, момент), уступали пальму первенства девяти стилям И. Иоффе, соответствующим трем экономическим эпохам с трехэтажными стилистическими построениями в каждой эпохе. Наконец, критикуя Иоффе, Маца предложил такой разносторонний набор «измов» в разных вариациях («эстетизирующий схематизм», «лирико-субъективистический мистицизм», «эпически-схематизированный реализм» и проч.), что это сразу и надолго отбило охоту заниматься расстановкой выдуманных и действительных стилистических образований на табли-

цах мировой истории художественной культуры.

До Октябрьской революции марксистское учение о стилях искусств только намечалось. С 1923 г. в этой области начинается оживление. Выступает В. Фриче со статьей «К постановке проблемы стиля», печатает З. Циммер исследование под названием «Мировоззрение и стиль». Интерес к марксистской постановке проблемы стиля особенно поднялся с выходом в свет переводной книги В. Гаузенштейна «Искусство и общество». Автор ее — немецкий историк искусства — сделал смелую, выходящую далеко за пределы тэновской социологии попытку объяснить характерные особенности известных исторических стилей социальной жизнью общества. Встать на правильные социологические позиции Гаузенштейну помешал груз буржуазных искусствоведческих традиций, сбивших ученого на путь **социологии формы.** Полемика вокруг книги В. Гаузенштейна (а выступали тогда с критикой ее многие советские искусствоведы и литературоведы, в том числе и А. Луначарский и В. Фриче) была весьма плодотворна для марксистского искусствознания. Во всяком случае она открыла такие стороны вопроса, которые были недоступны тогдашней университетской художественной науке, рьяно культивировавшей формализм.

Годы 1925—1929 были годами упорной работы советской художественной мысли над теоретическими вопросами стиля. За это время выходят работы: Фриче «Социология искусства», И. Иоффе «Культура и стиль», П. Сакулина «Теория литературных стилей», А. Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма», И. Маца «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе» и др.

> «Если приглядеться к тому, что в последние годы делается в области литературоведения,—писал В. Фриче в редакционной статье, напутствовавшей новый теоретический журнал «Литература и марксизм»,— то нетрудно видеть, что с большой настойчивостью, со значительным единодушием выдвигалась и еще продолжает выдвигаться на передний план исследовательской работы как коренная и центральная одна проблема — проблема стиля» (№ 1, 1928, стр. 3).

Фриче был прав в оценке состояния советской художественной науки. Социология стиля, классовое содержание стилистических образований, диалектика развития и смены художественных стилей были излюбленными темами советской теории искусств второй половины 20-х годов. Именно в эти годы был поставлен и решен круг вопросов, вошедших надежно и закономерно в арсенал марксистского искусствознания. Позже, в 1930—1931 годах, положение изменилось: наука занялась вплотную проблемой творческого метода, что не могло не сказаться на разработке теории стиля. Действительно, последнее трехлетие было затишьем для учения о стиле. Новое поступательное движение начинается лишь теперь, когда интерес к проблеме стиля возобновился — можно сказать без преувеличения — с удвоенной силой. Но если прежде марксистское искусствоведение строило теорию стиля на материале прошлых исторических эпох, ныне оно ставит задачей исследование вопросов стиля советского искусства.

Каковы же общие выводы, к которым пришла советская художественная наука в учении о стиле?

Прежде всего, стиль есть единство содержания и формы искусства. В отличие от буржуазного искусствознания, определявшего стиль формально: либо как сумму художественных приемов, либо как сумму формальных признаков,— советская наука видит в стиле оформленное классовое содержание. Не содержание просто, а именно содержание оформленное, не содержание безразличное и абстрактное, а содержание, ставшее продуктом художественного творчества. Стиль таким образом не то, что задается, а то, что получается, не то, что хотят сказать о себе художники и поэты языком широковещательных деклараций, а то, что получается объективно, на деле. Впрочем результат и план неотделимы друг от друга, и для того чтобы создать стиль, нужно иметь определенные задания.

Полное отождествление стиля с мировоззрением или творческим методом художника, встречающееся у нас нередко, затемняет действительные связи искусства и философии. Стиль есть продукт мировоззрения, он есть идейно-художественный результат приложения творческого метода к материалу действительности, содержание стиля определяется классовым мировоззрением, но само мировоззрение не является стилем. Еще хуже, когда хотят сказать, что стиль искусства есть стиль мировоззрения. Стиль — кате-

„Стачка". Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ

гория художественная, и совсем не пристало переносить ее на вещи, вне искусства находящиеся, ибо таким образом мы лишаем стиль его специфики, а мировоззрению навязываем несвойственную ему закономерность. В этой связи нелишне упомянуть о положении Фриче о том, что стиль искусства есть стиль общественно-бытовой и общественно-психологической жизни. Положение это страдает одним существенным недостатком — оно все вмещает и ничего не выражает.

Условившись понимать под стилем единство формы и содержания, мы должны разъяснить теперь смысл этого единства. Поскольку форма и содержание суть противоположности, их единство условно и временно. Это значит, что стиль — процесс, явление, изменяющееся во времени и пространстве. Классическая пора античного искусства, как и художественный подъем Ренессанса, протекла в небольшой сравнительно промежуток времени — в несколько десятков лет. Если исключить период этого единства, то остальное время, исчисляющееся веками (архаика в древней Греции, раннее Возрождение в Италии), падает на развитие стиля, его становление или разложение, на противоречивое движение содержания и формы.

Рассматривая стиль как процесс, мы приходим, дальше, к пониманию его как закономерности, только не в толковании И. Беспалова («Стиль как закономерность»), сведшего понятие закономерности к узко морфологическому значению, а в понимании марксизма, определявшего закономерности, исходя из теории исторического материализма. Таким образом стиль есть категория историческая, а не типологическая, т. е. ни в каком случае не формально-логическая «сумма определенных, искусственно выделенных и теоретически абстрагированных тенденций» (А. Федоров-Давыдов, «Русское искусство промышленного капитализма», стр. 6). В отличие от А. Федорова-Давыдова стиль необходимо изучать в аспекте его историко-логического развития. Только тогда мы сможем познать в стиле его действительную диалектику.

Мы отметили выше, что содержание стиля — классовое содержание. Это значит, что метод познания действительности в данной стилистической системе выражает идеологию определенного класса. Но значит ли это, что «стиль — общественный класс»

„Стачка". Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ

(В. Переверзев), что каждый стиль является выражением одного класса или у каждого класса есть только один стиль? Конечно, не значит, ибо действительная жизнь искусства сложнее примитивного тождества, устанавливаемого формальным умом между стилем и классом.

Французский классицизм XVIII в., как доказано превосходно Н. Коваленской, выражал в процессе своего противоречивого развития идеологию трех классовых групп: аристократии, крупной буржуазии и ротюры. С другой стороны, буржуазная культура создала стили: реализм, импрессионизм, экспрессионизм, конструктивизм, не говоря уже о стилях до XIX в., а известно, что даже готика несла на себе печать буржуазного мировоззрения. Оба приведенных примера опровергают мистику вечного обручения класса со стилем. Ведь если стиль является орудием классовой борьбы в области идеологии,— класс, покуда он растет, не может пользоваться из века в век аркебуза-

ми, когда представляется возможным вооружить народ магазинными винтовками. Эта аналогия нуждается в одной лишь оговорке: оружие совершенствуется технически, стили (в древности художественно-технические инструменты) совершенствуются классом идейно, кривая военной техники движется вверх, кривая стилей может деградировать.

Наш вывод далек от всякого академизма, ибо советской науке нет дела до истории, равнодушной к современности. Поэтому учение о классовом характере стиля представляется нам руководством в художественной политике пролетариата. Прокламирование же взаимосвязи класса с одним единственным стилем явилось бы ограничением роста пролетарской культуры. В самом деле, вооружение пролетариата в его историческом художественном строительстве одним стилем разве не означает фактического разоружения класса трудящихся? Не стараются ли кабинетные профессора выдать пролетариату свидетельство о духовной бедности (своеобразный способ их собственной идеологической мимикрии) раньше, чем история признает духовное оскудение подобной «профессорской» науки? Впрочем история — историей, а доподлинная советская художественная теория борется со стилистическим разоружением наших художников. Постановка проблемы социалистического реализма и революционного романтизма отвечает как-раз задачам этой борьбы. Социалистический реализм и революционный романтизм не два зайца старой русской пословицы, а методологическое знамя нашего искусства.

«Видеть, как что-нибудь возникает,— лучший способ понять его»,— не раз приводил Гете это французское изречение. Однако объяснение генезиса явления не равнозначно еще его пониманию. Чтобы знать явление во всех опосредствованиях, нужно знать его в развитии. То же можно сказать о стиле.

> «Идея как конкретное, как единство наличных определений,— писал Гегель,— не есть по существу своему покой и ее наличное бытие не есть по своему существу созерцание, но как различение внутри себя и, следовательно, развитие она внутри самой себя вступает в существование» («Лекции по истории философии», т. IX, 1932 г., стр. 37).

И стиль по природе своей противоречив. Конечно, было бы бессмысленным ставить знак равенства между стилем и противоречием («Стиль как противоречие» — озаглавил неудачно И. Беспалов одну из глав своей работы о стиле), ибо подобное механическое отождествление не может привести ни к чему, кроме терминологической путаницы. Стиль есть не противоречие, а явление, «различающееся внутри себя». Не будь в стиле таких внутренних различий или противоречий,— невозможно было бы объяснить диалектически процесс смены стилистических организмов. Однако самодвижение, развитие и смены стилей не есть процесс имманентный. Этот процесс является отражением классовой борьбы. И сама борьба стилей есть лишь форма классовой борьбы в области идеологии.

Проблеме стиля в нашей науке об искусстве пока не везло. Она все еще находится на задворках теоретической работы. Наши ученые занимались чем угодно: стилем московских шатровых храмов XVI в., барочной архитектурой Рима, немецким экспрессионизмом,— только не стилями советского искусства. Перелом наступил лишь сравнительно недавно, с выходом в свет книги И. Иоффе «Новый стиль» (Изогиз, М.—Л. 1932 г.). Полагаем, что данному перелому весьма поспособствует также устроенная текущей зимой в залах Государственного русского музея в Ленинграде юбилейная выставка «Художники РСФСР за пятнадцать лет».

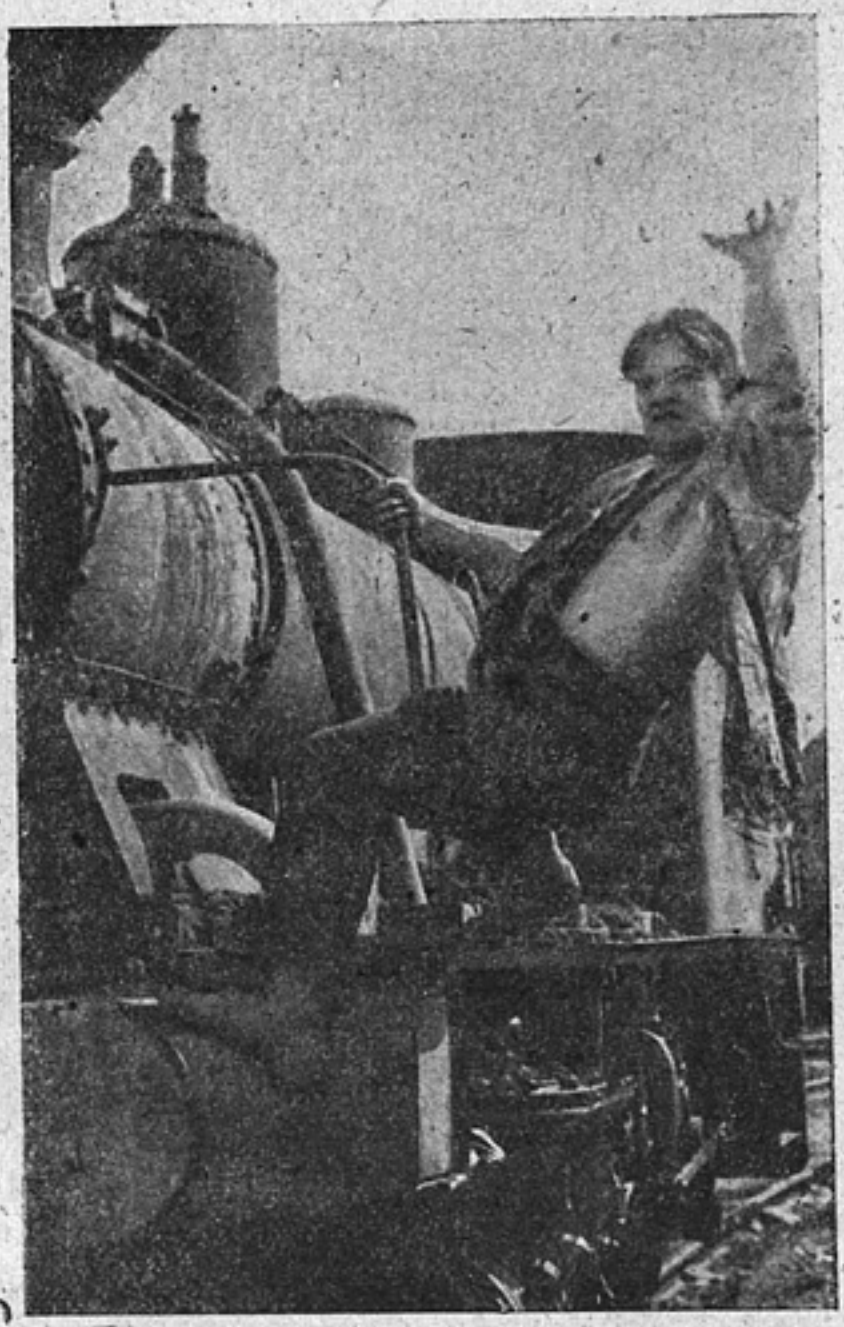
Новая книга И. Иоффе развертывает теорию стиля на материале Изорама. Но автор относит свои выводы ко всему пролетарскому искусству.

Понимая под стилем

> «реконструкцию существующих средств и способов выражения в новую систему с новыми принципами связи и направленности» (стр. 61),

Иоффе видит в новом стиле — стиле пролетарского искусства — выражение особого понимания пространства, движения, причинности, новый подход не только к тематике, но и к философскому толкованию образа, композиционных проблем и проч. Новый стиль современного искусства Иоффе называет диалектическим реализмом.

> «Этот стиль диалектического реализма,—пишет он,— наметился особенно ясно в реконструктивный период и знаменует собой такое же начало нового искусства, как перспективная живопись в эпоху выступления капитализма» (стр. 66).



„Стачка". Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссэ

Упоминание об историческом и философском смысле перспективности, встречающееся в книге не раз и особо подчеркнутое в заключении, указывает на промахное значение, придаваемое автором разрешению в советской живописи проблемы пространства. Можно сказать, что большая часть выводов Иоффе о новом стиле пролетарского искусства построена на анализе пространственной многоплановости монументальных композиций Изорама. Иоффе явно переоценил эту особенность художественной практики Изорама и недооценил, с другой стороны, перспективы, истолковав последнюю, как «проявление созерцательного материализма».

Мы не хотим вступать сейчас в полемику с автором «Нового стиля», похоронившим незаслуженно перспективу как средство изображения пространства, — средство, от-

„Стачка". Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Э. Тиссе

нюдь не созерцательное, а по-настоящему практическое (геометрические чертежи, перспективные планы архитектурных сооружений). Для нас важнее положительный смысл работы Иоффе. И в дальнейшем мы воспользуемся его философскими выводами, талантливо и глубоко вскрывающими чрезвычайно важные стороны развития советского искусства. К сожалению ценность книги Иоффе снижается тем обстоятельством, что автор поставил проблему возникновения нового стиля в формально логическом плане. Это было отмечено, и вполне справедливо, и бригадой Изорама в предисловии к книге (стр. 6). Между тем понять смысл стиля советского искусства можно только тогда, когда советский стиль будет рассмотрен исторически, в процессе его борьбы со старыми буржуазными стилями, в процессе социально-политической жизни нашей страны.

Таков общий фонд советского учения о стиле, рассмотренный с высоты, когда видны лишь большие площади да границы между ними. Эта аэрофотосъемка не дает еще представления о деталях: о них будет говориться в другом месте. Зато она открывает широкие перспективы для исследователя, ибо теоретический фонд, приведенный здесь, все же достаточен, чтобы, использовав его богатства, приступить к изучению стилей советского искусства. Мы это и попытаемся сделать в следующих главах предлагаемой работы.

2

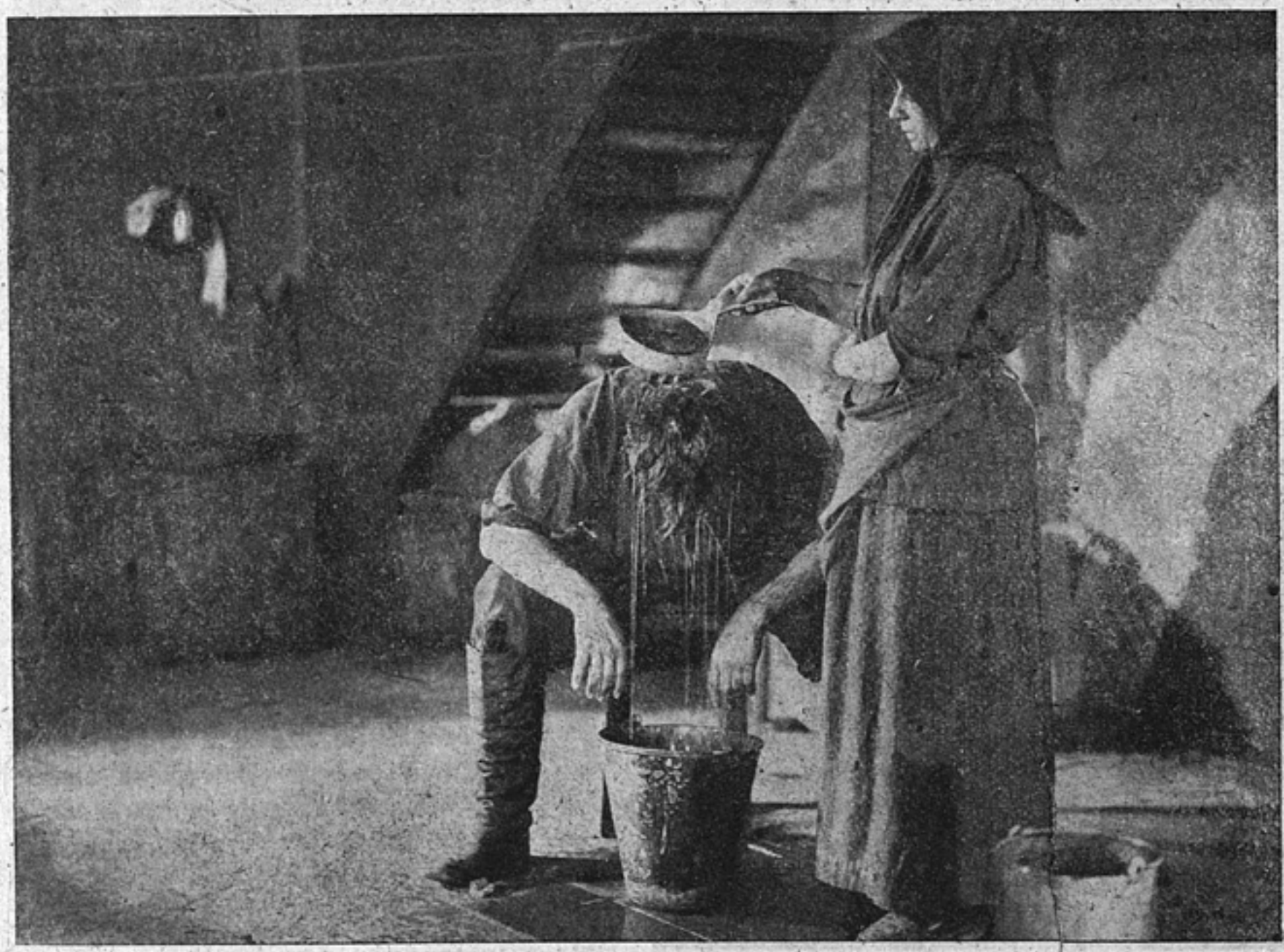
Вступим в область кинематографии — область, менее всего обследованную теоретической мыслью. Киноведение — пока еще молодое и слабое дитя в семье марксистских искусствоведческих наук. Нужно иметь по истине ариаднину нить, принесенную со стороны, чтобы не заблудиться в лабиринте советских кинематографических фактов. Единственным «монументальным» способом упорядочить материал были справочники, издававшиеся в продолжение четырех лет (1926—1929) «Теакинопечатью», единственной формой — разнесение фильм в алфавитном порядке по адресам киноорганизаций. Годовые обзоры кинематографической продукции появлялись случайно (статьи А. Михайлова в журнале «На литературном посту» и «Ежегоднике литературы и искусства на 1929 г.» в издании Комакадемии). Они содержали беглую критику школ и отдельных режиссеров, но в них не было то-

го, что нас интересует сейчас в наибольшей мере, — исследования стилей советского кино.

Смешно сказать, единственной книгой, посвященной изложению художественных течений советской кинематографии со стороны стилистических принципов, является до сих пор брошюра Александра Беденсона «Кино сегодня», вышедшая в свет восемь лет назад в издании автора. С тех пор советская кинематография во много раз выросла и идейно и художественно, а советский читатель попрежнему пробавляется очерками 1925 г., знавшими лишь «Киноправду» Дз. Вертова, «Стачку» С. Эйзенштейна, «Похождения мистера Веста» да «Луч смерти» Л. Кулешова.

Когда исследователю советского кино бывает необходимо поставить ту или иную стилистическую проблему, он вынужден проделывать всю черновую работу первоначального собирателя материала. Он режет невозделанную целину занумерованных фильм репертуарного указателя Наркомпроса РСФСР (ГИХЛ, 1931 г.), восстанавливает зрительный опыт своей памяти, разыскивает на периферийных экранах старые блуждающие фильмы. Он знает, что ему надеяться не на кого, что предварительные обобщения фактов с точки зрения стиля весьма редки и большей частью примитивны, что многолетний газетный материал специальной кинопечати в состоянии скорее запутать вопрос, чем разъяснить его. После всего изложенного нет ничего удивительного в том, что даже испытанные марксисты, проверенные в других областях художественной работы как последовательные советские ученые, на материале кино спотыкаются, создавая метафизические легенды о стиле.

Одну из таких «творимых легенд», созданных по-сологубовски из «куска жизни», абстрактной в своей самоизолированности, лишенной связи с твердой почвой пролетарской классовой практики, представляет теория кинематографического стиля, будто бы адэкватного по своей природе психоидеологии пролетариата. Когда-то, в дни юности синематографа, ученый мир держал «деся-



„Мать" Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня

„Мать". Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня

тую музу» в черном теле; перед ней захлопывались все двери художественных академий. Теперь положение изменилось в обратную сторону. Защищая гонимую, иные из советских ученых не только восстановили попранные права нового искусства, но сделали кинематографию единственным, достойным настоящего внимания выразителем действительности.

Если не ошибаемся, эта теория была высказана впервые И. Иоффе в брошюре «Кризис современного искусства» («Прибой», 1925 г.). Автор утверждал, что кино является самым лучшим средством фиксации динамики вещей, живой жизни, ряда мгновений, а не застывших, нереальных в своей неподвижности изображений (под последними подразумевались, повидимому, произведения станковой живописи).

„Мать". Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня

«Кинематограф стал новой письменностью, записывавшей самое жизнь в ее многообразии, многолинейной динамике так, как ее видит глаз» (стр. 59).

По этой теории только кино может соответствовать требованиям индустриальной эпохи, его породившей, так как оно «соединяет в себе все преимущества искусства театрального и литературного» (стр. 60).

В следующей книге «Культура и стиль» Иоффе нашел кинематографии окончательное место в своей системе художественных стилей. Характеризуя стили индустриального хозяйства — конструктивный реализм, конструктивизм и экспрессионизм,— он заканчивает изложение последней части книги анализом пролетарского искусства. Причем кинематографический стиль в пролетарском искусстве мыслится им ведущим, генеральным.

Несколько позже подобные мысли были высказаны А. Михайловым в докладе «Кино и живопись», прочитанном им в 1928 г. в Комакадемии («Искусство в СССР и задачи художников», изд. Комакадемии. М., 1928 г. стр. 55—71). Если Иоффе признал кино прогрессивным относительно литературы и театра, Михайлов признал его прогрессивным относительно живописи. Станковая картина, по мнению Михайлова, не в состоянии раскрыть явлений жизни во всей их многосторонности, во всех их связях и опосредствованиях, ибо она по форме своей статична и неподвижна.

«Лишь кинофильма, в ее непрерывно-диалектическом развертывании диалектически увязанных между собой сцен общественной жизни и быта, может дать полную картину действительности» (стр. 66).

И дальше:

«кино является той высшей ступенью организации и показа видимого мира в эмоционально акцентированных образах, которая, используя отдельные черты и приемы предыдущего развития искусства видимых образов, дает их синтез в новой высшей фазе» (стр. та же, выделено автором. — Н. И.).

Заканчивая доклад, А. Михайлов подчеркнул адэкватность кино (по своим возможностям) психоидеологическим устремлениям пролетариата; «материалистичность» кино и его «диалектичность».

„Мать". Режиссер В. Пудовкин. Оператор А. Головня

Генерализация кинематографии в системе искусств и кинематографического стиля в культуре художественных стилей явилась закономерным развитием той неправильной идеи, которая была предложена покойным В. Фриче еще в 1922 г. в статье «Социальное значение искусства», напечатанной журналом «Молодая гвардия» (№ 1 и 4—5). Фриче полагал, что каждая эпоха выдвигает в качестве центрального какой-нибудь определенный вид искусства. Ведущим искусством античных городов была скульптура. Средним векам наиболее соответствовала архитектура. В эпоху Возрождения главенствует живопись. В XVII в. «центральным видом искусства» был театр (мелодрама и опера).

> «И потому надо думать,— завершает Фриче,— в пролетарском трудовом строе главенствующим искусством будет искусство инженеров и техников».

Достаточно было Фриче подать мысль о том, что доминирующее искусство нашего времени нужно искать на стыках технической культуры, как за нее — эту мысль — ухватился целый ряд искусствоведов. Мы не хотим приписать Фриче неограниченного влияния на нашу художественную науку, да и сам он вряд ли бы стал претендовать на это (известно, что впоследствии Фриче отказался от теории ведущего значения, «индустриального» искусства). Тем не менее теоретические соображения Фриче сыграли известную историческую роль. Во всяком случае, когда кино как искусство «техническое» стало провозглашаться высшим искусством пролетариата,— в этой теории содержалась несомненная доля мыслей В. Фриче. Другая доля падала на ЛЕФ и разнообразные концепции буржуазного конструктивизма.

Не станем оспаривать здесь по всем правилам дотошной критики выводов Фриче о «центральном виде искусства», ибо это не входит в задачу предлагаемой работы (отметим только, что мы не разделяем утверждения о превалирующем значении греческой скульптуры или средневековой архитектуры, зная о более чем роскошном развитии в Греции храмостроительства, а в средние века — фресковой живописи или иконописи). Но о диалектических «подпорках», подведенных под кинематографический стиль,

Сцена в магазине. „Новый Вавилон"
Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

как адэкватный мировоззрению пролетариата, мы должны сказать со всей решимостью, что они держатся на зыбком основании формальных умозаключений. Авторы были введены в заблуждение «движением» фильмы и под гипнозом этой динамики объявили все остальные искусства вне законов диалектики. Так, за станковой картиной они упрочили «статическое» состояние, будто бы во всех случаях для нее нормальное и закономерное. Между тем в свете действительного диалектического анализа формы станковой картины, анализа, рассматривающего покой в качестве момента движения,— теория отрицания живописи отпадет как легковесная «игра ума», а проблема генерализации кино станет невразумительной и ненужной.

Еще одно возражение должны привести мы против теории Иоффе и Михайлова. Признай мы «диалектичность» кинематографического стиля в отличие от остальных искусств, мы закрыли бы тем самым двери марксизма перед театром, литературой, живописью и музыкой. Между тем разве советскому зрителю, читателю и слушателю не ясно, что наши театральные работники, наши художники и наши писатели не в меньшей степени овладели марксистским мировоззрением, чем кинематографисты, а в иных случаях, например, в литературе мы имеем частично большие художественные достижения, чем в кинематографии.

Когда Ленин говорил: «из всех искусств для нас важнейшее кино», — он имел в виду доступность и понятность кинематографической речи, массовость кино как искусства, но отнюдь не хотел выразить этими словами, что только кино достойно воспроизвести диалектику бытия, а другие искусства этого сделать не в состоянии.

Такова эта метафизическая легенда о киностиле. Она имеет свою привлекательность, но лишена достоверности. А кто может сейчас уверовать в «нас возвышающий обман», когда мы находим в социалистическом творчестве и с т и н у, в подлинном смысле высокую. Эта истина, принятая ученым, не может впрочем стать гарантией правильности учения его о стиле. Для того чтобы познать истину советских киностилей, недостаточно знать о задачах социалистического строительства. Кроме них нужно понять еще специфику советской кинематографии, диалектику ее развития, все тонкости и сложности художественной борьбы, происходившей здесь. Иначе искусствовед будет метаться от одной формально-логической крайности к другой, как это происходит с И. Иоффе в его оценке кинематографии. Вчера Иоффе превозносил кино до «диалектических» небес; сегодня, в книжке «Новый стиль», он сбрасывает его с пьедестала, ограничивает возможности его как средства «живой связи с массой», а на пьедестал возводит «искусство праздничного массового действия» (стр. 134).

При желании можно было бы выбрать из нашей киноведческой и общей литературы еще две-три широковещательных формалистских теории о киностиле вообще и о советском кинематографическом стиле в частности. Статья Б. Эйхенбаума «Проблемы киностилистики» в книжке «Поэтика кино» («Кинопечать», 1927 г.), предисловие и послесловие А. Пиотровского к переводу труда Белла Балаша «Культура кино» (ГИЗ, Л. 1925 г.) и другие работы дают к этому основания. Мы подобного критического экскурса делать не станем. «Ne quid nimis» («ничто не должно быть чрезмерным»). Од-

Канкан. „Новый Вавилон". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

ной иллюстрацией больше, одной меньше. Общее положение киноведческой теории стиля от этого мало изменится. Тем более что наша задача заключается не в организации негативного фонда ошибочных теорий, как делают сие некие, не в меру усердные критики, а в выяснении проблемы стилей советского кино по существу. Для этого, минуя литературу, обратимся прямо к материалу.

Возьмем две фильмы, обе в своем роде классические в истории советского кино — «Стачку» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина. Временное расстояние между ними незначительно, не более двух лет. «Стачка» появилась в начале 1925 г., «Мать» в конце 1926 г. Художественное отличие одной от другой огромно, несмотря на то что обе фильмы берут (выражаясь языком кинофабрики) одну и ту же «тему» — стачку в дореволюционной России.

Эйзенштейн ставит целью всестороннее вскрытие содержания явления. Он стремится с помощью цепи отдельных эпизодов — фаз явления, развернутых во времени, вызвать у зрителя общее представление о стачке, суммарный образ ее, представить зрителю социологическую закономерность, овеществленный теоретический вывод на основе охвата разнообразного историко-революционного материала.

Пудовкин подобной задачи не преследует. В отличие от Эйзенштейна он не ищет в стачке ни ее общих черт, ни ее отвлеченного облика. Он идет в глубь частностей явления. Он показывает стачку в ее исторической конкретности, в ее живых определениях, в своеобразиях ее единичности.

Социология Эйзенштейна и история Пудовкина (подробный анализ того и другого мы пока опускаем) определили отношение режиссеров к изображению на экране человека вообще, людей, участвовавших в стачке. Эйзенштейн показывает стачку через массу, Пудовкин — через отдельных личностей. Эйзенштейн массы не расчленяет, Пу-

Буржуа (арт. Д. Гутман). „Новый Вавилон". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

довкин ее диференцирует. Во имя доведения до зрителя идеи сплоченности пролетариата в стачке Эйзенштейн жертвует изображением героев. Пудовкин героев выдвигает на передний план, показывает преданность общему делу одних, колебания других, измену третьих.

В соответствии с общими художественными принципами своими каждый из режиссеров строит и драматургию фильмы. Действие «Стачки» держится на ассоциативном монтаже моментов, раскрывающих последовательно логику понятия, логику стачки. Действие «Матери» построено по законам развития фабулы. Некоторые теоретики склонны наделить Пудовкина способностями драматурга, а эйзенштейновское искусство лишить драматургии. Это ложная, чтобы не сказать безграмотная, точка зрения, ибо и тот и другой режиссеры владеют в совершенстве методами драматургического построения произведения. Только каждому мастеру свойственен особый подход к кинодраматургии. Эйзенштейн мыслит социологическими ситуациями, Пудовкин — ситуациями сюжетными. Решая задачу социологических ситуаций, Эйзенштейн ищет драматургических положений в движении массы, в столкновениях ее с классовым врагом. Сюжетная ситуация толкает Пудовкина на разработку психологических конфликтов. Таким образом «Стачка» — апсихологична, а «Мать» — sui generis — драма психологическая. Wer «A» sagt muss auch «B» sagen.

Законы, по которым построено художественное произведение, обращают последнее в систему. А в системе любая точка есть место пересечения законов. У больших мастеров работа над деталью связана с общими художественными задачами их. На одном эпизоде фильмы, порой казалось бы случайном, можно продемонстрировать принципы всей конструкции.

Эпизод из «Стачки» с ребенком в ногах у лошадей говорит не менее о законах художественной логики автора, чем вся фильма в целом, ибо он вводит нас в самую кухню Эйзенштейна. В лесу лошадиных ног сидит на земле ребенок. Копыта спереди, копыта сзади. Впереди — неизбежная смерть. Необычность сочетания беспомощности с давящей (в буквальном смысле слова) силой рождает у зрителя физиологический страх за обреченное существо. Но есть ли физиология тот окончательный результат восприятия, вызвать который стремится режиссер? Конечно, нет. Образ ребенка играет на образ стачки. Зритель должен суметь преодолеть в себе физиологическую встряску, выйти за пределы эпизода. Только тогда он поймет, что изображение беспомощности ребенка есть способ раскрытия беспомощности стачки, что неизбежность гибели его есть неизбежность поражения стачки. Таким образом эпизод с ребенком, имея физиологическую подкладку (в смысле воздействия), в конечном счете доводит до зрителя ряд необходимых представлений о содержании явления.

Совсем иную идейно-художественную нагрузку несет кусок фильмы со смертью матери под копытами драгун у Пудовкина. Здесь образ гибели женщины не выходит за границы тождества самого с собой. Этим мы хотим сказать, что этот образ не играет служебной роли, но не лишает его ни в какой мере революционной символики. Зритель видит трагедию матери и переживает именно эту трагедию, хотя и связывает ее с трагедией класса, борющегося за освобо-

Сцена в кафе (арт. Н. Пензо). „Новый Вавилон". Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг

ждение. Смерть матери — капля воды, в которой отражается грозовое небо революции, в то время как случай с ребенком в «Стачке» (случай не реальный, это ясно для всякого зрителя) есть своего рода аркбутан, поддерживающий конструкцию свода в архитектуре понятия.

Посмотрите дальше, какие метафоры подбирают режиссеры для характеристики стачки. Эйзенштейн монтирует расстрел стачки с убоем скота. Пудовкин монтирует демонстрацию с весенним ледоходом. В первом случае метафора смысловая, во втором — эмоциональная. В первом случае перед нами метафора adhoc, ибо сцена убоя была не связана никакими сюжетными ходами с драматургическими линиями произведения. Во втором метафора получается из монтажного соединения реальных эпизодов: известно, что картина ледохода не привлечена автором извне, она вплетена закономерно в сюжет фильмы.

Приведенный стилистический анализ фильм подводит нас к выводам отнюдь не формального свойства, ибо, сопоставляя односюжетные эпизоды картин, мы стремились не к очищению формы от содержания, как делают это буржуазные искусствоведы (Фоль, например, в книге «Опыт истолкования картин», М., 1916 г.), а к выявлению различия в стилистическом взгляде художников на однотипные сюжетные комплексы. Известно, что стилистическое отношение формальной стороной не исчерпывается.

Искусство Эйзенштейна — рационалистическое искусство. Полагаем, «рационалистическое» не в декартовском смысле, а в той мере, в какой моменты рационализма включает в себя и материалистическая диалектика. Искусство Пудовкина — эмоционально. Он — художник «душевных движений», не абстрактных состояний сознания (идеалистическая психология), а эмоций, имеющих свою объективную сторону. Обращаясь к художественному выражению представлений (не внеклассовому, не буржуазному, а социалистическому), Эйзенштейн создает искусство разума. В отличие от него Пудовкин

Филимонов (арт. Ф. Никитин). У памятника Ленина на площади Финляндского вокзала. „Обломок империи". Режиссер Ф. Эрмлер

оформляет искусство чувств, тоже не общечеловеческих (здесь мы не согласны с оценкой пудовкинских фильм Ив. Анисимовым, «Печать и революция», кн. 9, 1929 г.), а чувств подлинного советского человека. Идя навстречу классовой действительности, Эйзенштейн познает ее, Пудовкин ее переживает.

Даже при этих первоначальных определениях, далеких от полноты, все многочисленные стилистические категории, до сих пор прикладываемые к художеству обоих режиссеров, кажутся нам односторонними и несовершенными. В них есть словесная броскость, может быть, острота журналистской мысли, но нет соответствия художественной действительности. Взять хотя бы понятие «социального монументализма», приспособленное одно время к Эйзенштейну. Разве способ гиперболического изображения мира вещей, мира людей и мира событий составляет доминанту творчества автора «Стачки»? То же можно сказать о категории «психологического реализма», наложенной на искусство Пудовкина. Она мала, узка и поверхностна — категория двух измерений, между тем как искусство Пудовкина объемно, и глубину его не так уж легко исчерпать эпитетом «психологический».

Если отыскивание только стилистических влияний на художников требует большой осторожности в выводах, особенно когда приходится иметь дело не с второстепенными творцами, «у которых буква преобладает над духом» (Р. Роллан), а с мастерами большими, — то как же нужно быть осмотрительным, чтобы выявить самое существо стиля! Здесь не помогут ни «социальные монументализмы», ни «психологические реализмы», ни прочие, наспех составленные определения. Об этих других определениях нам следует поговорить побольше, ибо употребление их сбивает и исследователей искусства, и творческих работников, и организаторов производства. Запас стандартных стилистических определений советские кинематографисты заимствовали из общего фонда искусствознания. Говорят об экспрессионизме «фэксов», Довженко, о конструктивизме Дз. Вертова и документалистов, об импрессионизме Евг. Червякова. Мне приходилось встречаться с людьми, одни из которых доказывали убежденно экспрессионизм фильмы А. Роома «Привидение, которое не возвращается», а другие приводили эту фильму как пример конструктивизма. Что всего любопытней, и та и другая стороны были и правы и неправы, потому что каждая из них базировалась не на сущностных принципах картины, а на ее деталях. Первых соблазняли к выводу сцены галлюцинаций Хозе Реаля в тюрьме, вторые исходили из строения кадров фильмы, весьма простых и экономных по конструкции.

Повторяем, основной недостаток перечисленных определений заключался в том, что каждое из них абстрагировалось от какой-нибудь одной стороны искусства и притом не от главной, а по преимуществу второстепенной. А так как произведение большого мастера многосторонне, — подобные определения можно было бы придумывать в неограниченном количестве. В «Арсенале» А. Довженко критик усмотрит при случае: 1) экспрессионизм (кадры голодающей матери — влияние Кэте Кольвиц); 2) патетический реализм, как его описывает В. Волькенштейн в «Киногазете» (№ 9 от 21

Сцена в тюрьме. Арт. Фердинандов и Жизнева. „Привидение, которое не возвращается". Режиссер А. Роом

февраля 1933 г.), таких эпизодов в фильме более чем достаточно (поезд с партизанским отрядом, мчащаяся артиллерия на фоне зимней бесстрастной природы); 3) наконец, романтизм в сцене расстрела, в эпизоде похорон сына и ряде других кусков картины.

Второй недостаток стилистических определений заключался в отнесении стилей к отдельным индивидуумам. Говоря о «психологическом реализме», авторы этого обозначения имели в виду лишь Пудовкина, «социальный монументализм» не распространялся за пределы искусства С. Эйзенштейна. Таким образом формула Бюффона «Le style c'est l'homme» отвечала здесь в наибольшей степени общему положению. Она как нельзя лучше выражала идею индивидуального стиля. А ведь именно проблему индивидуального режиссерского стиля решали в первую очередь приведенные выше определения.

Значит ли отсюда, что марксистское искусствознание отрицает индивидуальный стиль художника? — Нет, не значит. Ибо в противном случае мы неправильно подошли бы к постановке вопроса о роли личности в художественном движении. Индивидуальные стили режиссеров, конечно, случайности. Но общий классовый стиль в сильной степени зависит от этих случайностей. К сожалению, вот это общее, это необходимое в индивидуальных стилях кинорежиссеров оставлялось большею частью без внимания. Оттого и стили эти превратились в метафизические неповторимости, почвой которых была не действительная классовая история, а они сами по себе — свои причины и свои феномены.

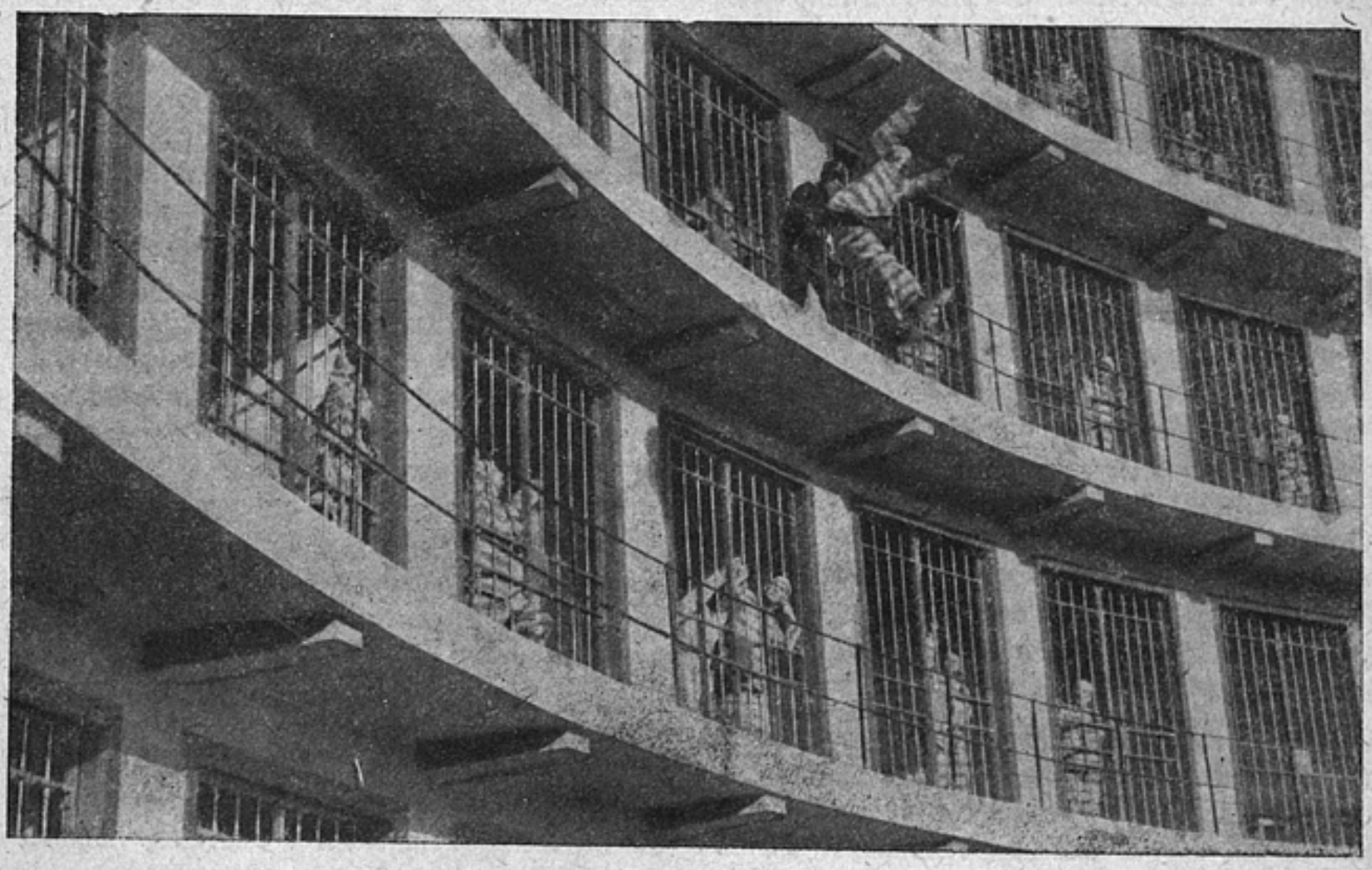
Учение об индивидуальном художественном стиле в его соответствии с общим стилем эпохи возникало в нашей литературе не раз и по разным поводам. В частности эту проблему поднимала статья В. Фриче «К вопросу о характере образа в стиле индустриального капитализма», связывая характерные особенности стиля Зола со стилем эпохи промышленного капитализма. Фриче понимал под индивидуальным стилем продукт классового мировоззрения, уж во всяком случае не «выражение определенного темперамента» (Вельфлин). Впрочем Фриче не удалось в учении о стиле разработать достаточно отчетливо диалектику случайного и необходимого, что вызвало недавно резкую критику его «стиля эпохи». За критикой наступило молчание.

И вот сейчас, когда мы поставлены лицом к лицу со стилями советского кино, эта проблема возникает вновь перед нами, как неизбежный этап исследования. Справедливость требует отметить, что в советском киноведении была уже сделана один раз попытка преодолеть рамки индивидуальных стилей и выйти на широкую дорогу более общих стилистических понятий. Эта попытка принадлежала Адр. Пиотровскому, выступившему года три назад в печати с брошюрой «Художественные течения в советском кино» («Теакинопечать», М. — Л. 1930 г.).

Пиотровский, рассматривая, например, «интеллектуальный» кинематограф, мыслил это течение выходящим за пределы собственно эйзенштейновской школы. Он включал сюда некоторые работы Г. Козинцева и Л. Трауберга («Новый Вавилон»), Ф. Эрмлера («Обломок империи») и других режиссеров, объединяя последних единством идейных и формальных устремлений. Школу «эмоционального» кинематографа Пиотровский составлял из Пудовкина — главного представителя стиля, Червякова, Довженко и Шенгелая. «Кинематограф фактов» был распространен, по его мысли, даже за границы собственно «документализма», так как помимо основателей и деятельных представителей течения здесь числился И. Трауберг, автор фильмы «Буйной дорогой» (другие фильмы режиссера в «кинематографию фактов», повидимому, не входили).

Таким образом тремя «самобытными» новаторскими течениями советского кино, тремя его стилями — «интеллектуальной кинематографией», «эмоционально-лирической кинематографией» и «кинематографией киноглаза» — Пиотровский исчерпывал наличие основных художественных киногруппировок (К сведению любителей «точности» следует отметить, что, давая стилистический анализ этим течениям, автор стилями их не называл, что не мешало, разумеется, быть некоторым из них тем, чем они были в действительности.)

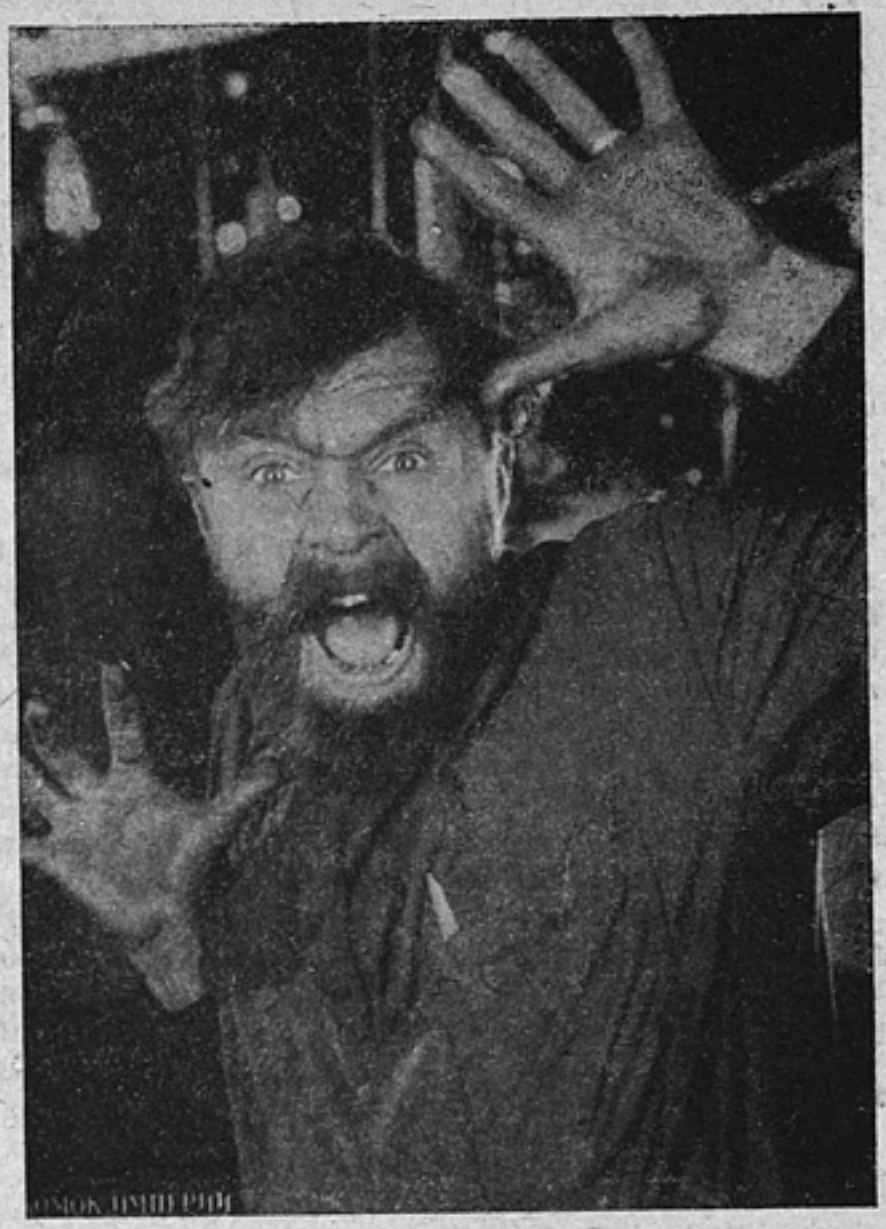
Попытка Адр. Пиотровского представляет в плане наших изысканий значительный интерес при всей спорности эстетических взглядов автора и частных выводов его работы. Отталкиваясь от характеристики индивидуальных стилей и намечая общие стили эпохи, он шел правильным в основном путем. Октябрьское пятнадцатилетие вписало в мировую историю искусств не одно художественное произведение, достойное революционной



Сцена самоубийства Сантандера. „Привидение, которое не возвращается". Режиссер А. Роом

поры. Так неужто революционная эпоха, вырастившая советское искусство, не создала своих стилей — стилей широких идейных масштабов и больших социальных возможностей? Нам некого убеждать в том, что они — эти стили — созданы и создаются. Их семена и всходы «рассеяны повсюду», только «не везде их всякий примечал». Они сокрыты в каждой фильме, говорят о себе каждой монтажной фразой. Настоятельной задачей исследователя является определение идейно художественного смысла этих стилей, превращение вещей «в себе» в вещи «для себя».

Возвращаясь к «Стачке» Эйзенштейна и «Матери» Пудовкина, должны сказать, что искусство понятий первого и искусство чувств второго не являются замкнутыми в себя особенностями двух фильм. Это есть стилистические тенденции, действия которых нельзя даже ограничить индивидуальным творчеством. Стиль школы становится школой стиля. Особенное переходит во всеобщее. Искусство понятий, гносеологическое искусство превращается в целую эпоху советской художественной культуры. Киностиль 1919—1929 гг. возникает как первый большой стиль советской кинематографии, где рационалистическое искусство Эйзенштейна и эмоциональное искусство Пудовкина делаются двумя противоположностями. Первое десятилетие выдвигает в качестве ведущей противоположности искусство познавательное. Борьба противоположных тенденций заканчивается таким образом победой интеллектуального кино в широком, а не только эйзенштейновском смысле слова. Во



Филимонов (арт. Ф. Никитин). „Обломок империи". Режиссер Ф. Эрмлер

втором десятилетии начинают созревать новые художественные ценности, складывается второй стиль революции. Об этих двух стилях, двух эпохах развития советского кино и пойдет речь в следующей части нашей работы.

(Окончание следует)

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

Возобновите подписку С I/VII С. Г.

Тираж журнала ОГРАНИЧЕН.

Подписка принимается ПОЧТОЙ.

В. Нильсен

Проекционная кинопечать

Комбинированная съемка является одной из интереснейших проблем современной кинотехники, значительной не только как средство расширения творческих возможностей кино, но и как фактор рационализации и удешевления процесса производства кинофильм. Однако специфические условия буржуазного патентного права привели к засекречиванию многочисленных способов комбинированной съемки, превращенной в зарубежной кинематографии в профессиональную «тайну» отдельных операторов.

Настоящая статья, так же как и статья о транспарантной съемке, помещенная в предыдущем номере журнала «Советское кино», построена в основном на материалах книги В. С. Нильсена, выпускаемой в текущем году Государственным издательством легкой промышленности, под общим названием «Техника комбинированной киносъемки».

Книга В. Нильсена представляет собой первый опыт систематизированного изложения методов комбинированной съемки с их детальным техническим обоснованием. Учитывая большой интерес подобной работы для советских режиссеров и операторов, редакция помещает здесь предисловие С. М. Эйзенштейна к книге В. Нильсена, которое имеет самостоятельное значение как опыт методологического обоснования принципа комбинированной съемки.

Фотографическая репродукционная техника почти с первых дней своего существования владела могущественным техническим средством, которое до последнего времени не находило себе применения в кинематографической практике. Возможность репродуцирования фотоснимка средствами проекционной печати позволила не только устранить ряд дефектов негатива помощью промежуточной оптической ретуши, но и совмещать в одном отпечатке отдельные части нескольких негативов, вводя изолирующие маски в процессе печати.

Эти средства, так же как и увеличение кинонегатива, до 1931 г. в кинематографической технике не применялись. Вместе с развитием различных видов комбинированной съемки, в последние годы усилившим интерес к полузабытым способам двойной и многократной печати, вновь был поднят вопрос о лабораторных средствах комбинирования кадра, и в результате мы имеем сегодня копировальный аппарат для проекционной печати, безусловно являющийся одним из крупнейших достижений современной кинотехники.

Многочисленные типы копировальных аппаратов для проекционной печати, выпущенные за период 1931—1933 гг. различными европейскими и американскими фирмами, с точки зрения общей схемы конструкции в основном построены по однородному принципу. В каждом копировальном аппарате этого вида мы различаем семь отдельных групп приборов, имеющих самостоятельное предназначение.

Эти группы распределены следующим образом:

1. Источник света, освещающий поверхность копируемого негатива и выполняющий те же функции, что и лампа проекционного аппарата.

2. Проектор, транспортирующий копируемый негатив.

3. Оптическая система, отображающая негативное изображение на плоскость позитивной пленки.

4. Аппарат пересъемки, фиксирующий негативное изображение на последовательно сменяющихся кадрах позитива.

5. Передаточная система, состоящая из жесткого вала и комбинированного по принципу коробки скоростей набора зубчатых передач.

6. Приводной механизм.

7. Станина, на которой монтирована вся установка.

Между оптической системой, т. е. объективом, и аппаратом пересъемки помещаются различные маски и приспособления, позволяющие переснимать лишь отдельные части негативного изображения и таким путем комбинировать сложный кадр на позитиве.

Такое распределение приборов за небольшим исключением встречается во всех

существующих в настоящее время конструкциях. Однако различные типы аппаратов проекционной печати далеко не равноценны по своим качествам, и их достоинства и недостатки определяются в первую очередь устройством применяемой системы освещения копируемого негатива.

Чтобы установить показатели, по которым может быть произведена качественная оценка разнообразных конструкций, рассмотрим три преобладающие системы освещения негатива при проекционной печати.

Одним из важнейших требований, предъявляемых к системе освещения, является равномерный по интенсивности свет, покрывающий всю поверхность кадра копируемого негатива. Источник света должен также давать настолько сильный световой пучок, чтобы обеспечить минимальную по продолжительности экспозицию позитивного кадра, так как в противном случае весь аппарат в целом будет обладать незначительной общей пропускной способностью. Вместе с тем освещение поверхности негатива направленным концентрированным светом в данном случае является непригодным, так как такой свет способствует проработке на позитиве нежелательных дефектов негатива, как, например, царапин и пятен, встречаемых на старых негативах. Очевидно, что это последнее условие идет вразрез с первыми двумя требованиями, что в известной мере усложняет конструктивное разрешение системы освещения.

В простейших системах проекционной печати в качестве источника света, освещающего поверхность копируемого негатива, применяется обычная проекционная лампа накаливания, до 500 ватт. Вплотную к проекционному окошку, через которое проходит копируемый негатив, помещено рассеивающее матовое стекло, которое ослабляет действие направленных лучей источника света, частично устраняя тем самым возможность проработки на позитиве царапин и других дефектов негатива.

Подобная система была подвергнута исследованию в экспериментальной лаборатории фирмы «Кодак» (САСШ). Для опыта был избран объектив со светосилой 1 : 4,5 и фокусным расстоянием в 75 *мм* («Кодак»-анастигмат). Расстояние от источника света до рамки негатива равнялось 100 *мм*. Расстояние между рамкой негатива и репродуцирующим объективом равнялось 150 *мм*. При такой установке изображение копировалось в масштабном соотношении 1 : 1. Опыт, проделанный с негативом равномерной плотности, проявленным до гаммы 0,5, показал, что поверхность негатива обладает примерно на 2% большей освещенностью по краям кадра, нежели в центре. При этом рассеивающее матовое стекло дает значительное падение интенсивности освещения, которое возрастает в зависимости от величины зерна матовой поверхности стекла. Более равномерного освещения при такой системе можно достигнуть путем изменения расстояния между источником света и рассеивающим стеклом, однако чрезмерное приближение стекла к источнику света вызывает изображение нити накаливания в плоскости позитивного изображения.

Другая система освещения состоит из источника света и конденсаторной линзы, укрепленной перед рамкой негатива. Эта система дает высокую интенсивность освещения и менее заметное спадание освещенности негатива от края кадра к центру, не превышающее 1%. Вместе с тем при такой системе возможно копирование лишь безупречных в смысле царапин и повреждений негативов, так как концентрированный благодаря линзе свет проектирует на позитив мельчайшие дефекты негатива. Если же ввести между источником света и линзой рассеивающее приспособление, например, шелковую сетку, то дефекты негатива частично сглаживаются, но интенсивность освещения также падает.

Третья система в общих чертах сходна с предыдущими, но вместо матового стекла или линзы здесь применено особое оптическое приспособление, помещенное между источником света и рамкой негатива. Оно представляет собой прямоугольный брусок из кварца или стекла, с одной стороны которого наложена тонкая опаловая пластинка, с противоположной же — весьма точно шлифованное матовое стекло. Действие кварцевого или стеклянного бруска, основанное на принципе многократного внутреннего отражения, дает совершенно равномерное освещение поверхности негатива, устраняя в то же время дефекты, возникающие при освещении направленными лучами концентрированного света. Помимо этих основных систем освещения встречаются также аппараты, в которых применены отражающие зеркальные приспособления, как в обычных проекционных лампах, однако эти конструкции являются менее совершенными, чем последняя из описанных выше систем, и никаких особых преимуществ по сравнению с ней не дают.

Таким образом наиболее рациональной следует считать третью систему освещения, ибо при достаточной интенсивности света мы имеем здесь совершенно равномерное просвечивание негатива по всей поверхности, что очень важно для целей киноувеличений. К тому же эта система дает хорошие результаты при работе с царапанными негативами, так как многократно отраженный рассеянный свет не способствует передаче дефектов на позитивном изображении.

К сожалению, рассеивающее оптическое приспособление этого вида значительно удорожает стоимость всей установки в целом, в силу чего оно нашло себе применение лишь в отдельных моделях проекционных копировальных аппаратов, изготовленных американскими лабораториями для собственных нужд. Все же другие конструкции, выпущенные в продажу различными фирмами, разрешают задачу компромиссно, либо применением матовых стекол, либо применением молочных ламп накаливания.

Рассмотрим теперь одну из существующих конструкций аппаратов проекционной печати, для того чтобы определить технические возможности комбинирования кадра с помощью этого прибора.

В 1932 г. в Германии выпущен автомат проекционной печати конструкции Г. Мюллера. Этот агрегат состоит из камеры «Дебри Парво-Л», использованной в качестве аппарата пересъемки, синхронно связанного с ней транспортирующего механизма для передвижения негатива, источника света с молочной лампой накаливания и передвижной стойки для промежуточного объектива.

Весь агрегат приводится в движение электромотором в 1 лошадиную силу через посредство сложной механической передачи. Источник света, транспортирующий механизм, через который пропускается копируемый негатив, и объектив могут быть по желанию связаны таким образом, чтобы допускать равномерное передвижение всей системы вдоль станка по направлению к аппарату пересъемки. В силу этого устройства возможен плавный переход в процессе печати с нормального по размерам кадра на увеличение, причем резкость изображения не меняется. Источник света вместе с транспортирующим механизмом для негатива может быть повернут под любым углом, что дает возможность при увеличениях менять положение выреза рамки кадра и таким путем исправлять композиционные ошибки.

Если переключить сцепление, соединяющее камеру пересъемки с проектором, так, чтобы позитивная пленка передвигалась в направлении, обратном движению негатива, то отпечатанный позитив даст на экране эффект обратной съемки. Если же установить передаточные шестерни таким образом, чтобы на каждые два кадра проектируемого негатива производилась пересъемка лишь одного позитивного кадра, то мы получим эффект ускоренной съемки соответственно отношению 1 : 2. При обратной комбинации, т. е., когда каждый кадр негатива экспонируется дважды, все динамические процессы на экране будут замедлены в том же соотношении. Особых трудностей, очевидно, не составляет изменение динамических процессов и в других соотношениях, а также приведение изображения к статике путем размножения одного кадра.

Применяя промежуточные маски, можно последовательно копировать несколько негативов, получая комбинированный кадр как с резкими, так и нерезкими линиями раздела. Вводя между объективом и камерой наружную диафрагму, достигают тех же эффектов диафрагмирования, что и при обычной съемке. Наконец, смыкая щель обтюратора автоматом камеры, получают все виды затемнений и наплывов.

Целый ряд вспомогательных приспособлений позволяет производить сложнейшие виды впечатываний, киноувеличений, переходов с общего плана на деталь и т. д. Вся конструкция агрегата в то же время настолько прочна и стабильна (общий вес станка достигает 175 *кг*), что опасность какой-либо вибрации сведена к минимуму.

Установка Мюллера с точки зрения конструкции не является совершенной. Она в известной мере компромиссно разрешает задачу копировального автомата для проекционной печати. Более полноценной следует считать конструкцию французской фирмы «Дебри», выпустившей подобный же автомат под названием «Машины Трюка». В этой конструкции в качестве аппарата пересъемки уже не применяется съемочная камера и поэтому вся установка в целом более органична.

Длина всей установки равна 3,25 *м*. Как через проектор, так и через аппарат пересъемки может быть одновременно пропущено по две пленки. Оптическая система состоит из объектива фокусного расстояния в 250 *мм* с сопряженной наводной. При любой перестановке объектива изображе-

ние на позитиве не теряет резкости. Достоинством «Машины Трюка» является централизованное управление, сконцентрированное у аппарата пересъемки. Установка кадра производится через светосильную лупу с большим увеличением. Замедление и ускорение темпа съемки возможно в соотношениях 1 : 2, 1 : 3 и 1 : 4. Устойчивость изображения в рамке проектора и аппарата пересъемки гарантирована обычной грейферной системой «Дебри».

Наибольшие трудности, возникающие в процессе проекционной печати, представляет устранение дефектов на старых негативах, которые часто не дают возможности производить с них киноувеличений. Следует различать четыре вида царапин, вызываемых разными причинами.

Чаще всего царапины представляют собой легкие механические повреждения эмульсии, произошедшие в результате загрязнения плюшевого затвора кассеты. Эти царапины не имеют особой окраски на негативе и устранить их сравнительно просто. Достаточно покрыть поверхность эмульсии каким-либо прозрачным лаком, чтобы полностью удалить царапину.

Ко второму виду принадлежат темные полосы, которые обычно также именуются «царапинами», но на самом же деле не принадлежат к повреждениям этого рода. Эти дефекты представляют собой темные полосы на эмульсии, появившиеся под влиянием сильного прижима рамки или щели кассеты, и носят название «фрикционной вуали». Так как почерневшие полосы обычно появляются лишь в верхних слоях эмульсии, то при достаточной плотности негатива удалить их можно путем ослабления по следующему рецепту.

Состав первый

Вода 10 *л*.

Формалин (40-процентный раствор) 500 *см*².

В этом составе негатив промывается в течение пяти минут, затем подвергается тщательной промывке в воде и помещается во второй состав.

Второй состав

Вода — 10 *л*.

Гипосульфит — 1 *кг*.

Красная кровяная соль (5-процентный раствор) — 200 *см*².

Ослабление — около одной минуты в зависимости от плотности почернения полос и негатива. Затем основательная промывка.

В результате такой обработки темные полосы почти совершенно исчезают и негатив может быть пущен в печать. Если же при сильных полосах все еще остается заметный след, то печать негатива следует производить через легкую сетку, смягчающую общий контраст изображения.

К третьему виду принадлежат царапины на целлулоидной стороне негатива. Устранить их можно либо подбором соответствующего рассеянного освещения поверхности негатива при проекции на позитив, либо лакировкой целлулоидной стороны прозрачным лаком. Существуют и более сложные способы полного регенерирования целлулоида, но описывать их здесь не представляется возможным.

В редких случаях негатив обнаруживает глубокие царапины, проницающие весь эмульсионный слой до самого целлулоида. Царапины этого вида наиболее опасны, и для устранения их действительных средств пока не существует. Такой негатив ни для контактной, ни для проекционной печати не годится.

Громадное влияние на качество проекционной печати оказывает степень устойчивости съемочной камеры, которой оператор пользовался при съемке отдельных негативов. В то время как обычно спечатанный позитов передают на экране лишь общие для всего кадра вибрации или сдвиги, имевшие место при съемке, что в силу известной ритмичности этих явлений не так заметно зрителю, — комбинированный позитив усугубляет недостатки такого рода, так как здесь мы имеем налицо не только общий сдвиг изображения, но и сдвиги нескольких изображений внутри кадра по отношению друг к другу. Особенно заметными становятся такие сдвиги при комбинированной печати изображения и надписи. Поэтому лучше всего производить двойную печать с негативов, снятых на специальном стативе. Если же это по условиям съемки невозможно,— то на закрепленном стативе, с безукоризненной панорамной головкой. Большие затруднения возникают в тех случаях, когда необходимо произвести двойную печать со старых негативов, при съемке которых не учитывались эти условия. Неустойчивость кадра в таких негативах заставляет иногда и вовсе отказываться от двойной печати.

Не менее важным моментом, возникающим в связи с задачами комбинированной печати, является вопрос о стандартизованных размерах перфорационного шага как негативной, так и позитивной кинопленки. При нормальной высоте кадра в 19 *мм*, что соответствует четырем перфорационным отверстиям, мы, очевидно, должны получить расстояние от середины одного отверстия до середины следующего равным $\frac{19{,}00}{4}$, т. е. 4,75 *мм*, для позитивной пленки. Однако в результате лабораторной обработки пленка несколько сокращается в своих размерах и это сокращение сказывается на принятых расстояниях между двумя смежными перфорационными отверстиями. Поэтому негативная пленка обычно изготовляется с расстоянием между средними линиями перфораций в 4,77 *мм*, а позитивная — в 4,76 *мм*. После лабораторной обработки негативная пленка имеет перфорационный шаг в 4,76 *мм*, и таким образом при обычной печати с такого негатива размеры перфорационного шага негатива и позитива полностью совпадают. После же лабораторной обработки перфорационный шаг позитива с 4,76 *мм* сокращается до 4,75 *мм*.

Таковы нормы, утвержденные для позитивной и негативной пленки Германским кинотехническим обществом. Объединением американских киноинженеров приняты другие нормы, несколько отличные от германских. В существенных чертах это отличие заключается в том, что для негативной и позитивной пленки принят один и тот же перфорационный шаг, равный 4,75 *мм*.

Предположим теперь, что нам надо произвести комбинированную печать с негатива и позитива, имеющих одинаковые нормы. Проявленный негатив, как было указано выше, по германским нормам имеет перфорационный шаг в 4,76 *мм*. Проявленный позитив, по тем же нормам,— 4,74 *мм*. Очевидно, что при наличии известного свободного люфта в фильмовом канале проектора не исключена возможность некоторых сдвигов изображений при печати за счет различия в перфорационном шаге. Это нежелательное явление может быть предотвращено путем применения для проекционной печати позитивной пленки с негативным перфорационным шагом. Специальные сорта такого позитива выпущены как фирмой «Агфа», так и американскими фирмами «Кодак» и «Дюпон». Очевидно, особых трудностей не составляет изготовление такой пленки и на наших фабриках, так как изменение перфорационного шага стоит в зависимости лишь от перестановки штампа перфоратора.

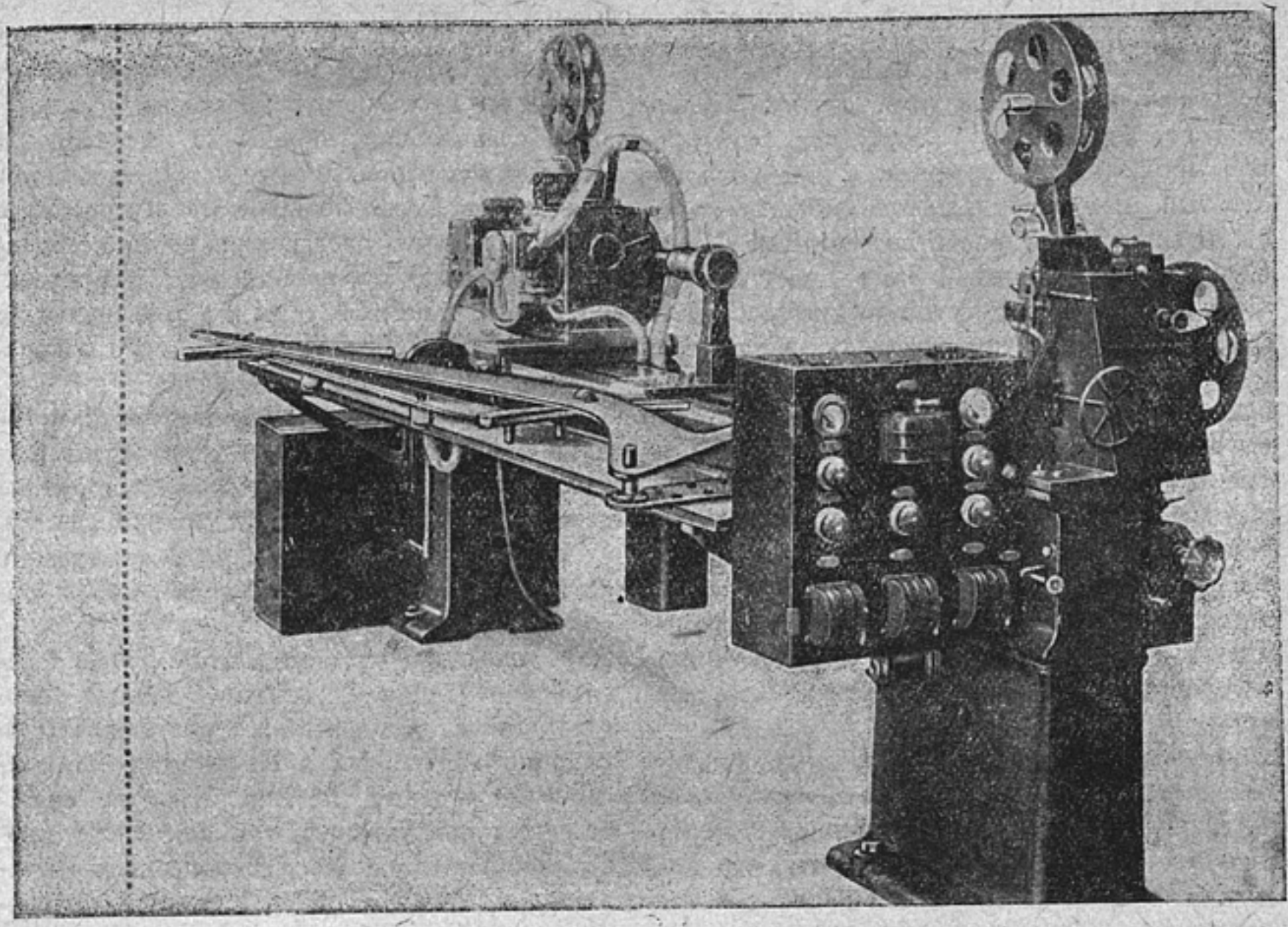
Следует отметить, что незначительные отклонения в перфорационном шаге, не превышающие 0,01 — 0,02 *мм*, при хорошем транспортирующем механизме существенной роли не играют. Значительно труднее получить удовлетворительный комбинированный позитив при различиях размеров, доходящих до 0,04 — 0,05 *мм*. Наконец совершенно нерационально производить двойную печать со старых негативов, неправильное хранение которых привело к значительному высыханию пленки. В этих случаях величина перфорационного шага нередко колеблется в пределах нескольких миллиметров.

Таковы те основные моменты, которые должны быть учтены оператором, снимающим и подготовляющим негатив для целей комбинированной печати. Мы полагаем достаточным ограничиться здесь этими краткими соображениями, так как детальная разработка вопросов проекционной печати относится к области лабораторной практики, не охватываемой темой настоящей статьи.

Помимо указанных трудностей, связанных с предварительным исправлением негатива, подготовляемого к проекционной печати, весь процесс пересъемки в целом очень несложен, и при наличии известной изобретательности многократное впечатывание по этому способу дает возможность разрешать весьма сложные комбинированные задания.

Проекционная печать получила широкое распространение в зарубежной кинематографии не только как вспомогательное лабораторное средство, но и как самостоятельный метод комбинирования кадра. В качестве иллюстрирующего примера мы изложим здесь процесс выполнения этим способом комбинированного задания в том виде, как это было произведено в одной американской фильме.

По содержанию сценария требовалось снять сцену, в которой главное действующее лицо фильмы, мистер Мэгхам, после автомобильной катастрофы переживает сложную галлюцинацию. Постель, на которой лежит Мэгхам, наезжает на аппарат, и в тот момент, когда кадр переходит на средний план лежащего актера, возникает сцена автомобильной катастрофы, происходящая на многолюдном перекрестке Нью-



Копировальный аппарат для проекционной печати

Йорка. В стремительном темпе вокруг постели больного пролетают автомобили, мелькает круговорот ночных огней Нью-Йорка, налетают автомобильные фары и, наконец, возникает крупный план искаженного лица Мэгхама, затем медленно сменяющийся крупным планом его невесты. Съемка всей сцены была рассчитана на сорок метров. При обычной съемке такой сцены средствами многократной экспозиции потребовалось бы изготовление семи изолирующих масок и семикратное экспонирование негатива на натуре и в павильоне. Учитывая, что почти все переходы с одной экспозиции на другую в данном случае связаны с наплывами и затемнениями, съемка представляла бы чрезвычайные трудности с весьма сомнительными шансами на успешное выполнение.

Весь процесс проекционного впечатывания отдельных частей этой сцены был произведен следующим образом.

В первую очередь снималась в павильоне сцена, в которой Мэгхам лежит на постели. На четвертом метре съемки аппарат наезжает на постель и на протяжении двадцати восьми метров дается средний план лежащего актера. На последних восьми метрах идет переход на крупный план и заключительное затемнение. Весь негатив в целом проявляется и с него печатается контрольная копия.

Затем производятся отдельные съемки деталей автомобильной катастрофы на натуре. Снимается на отдельных кусках проезд автомобиля в правую сторону и в левую. С различных точек зрения снимаются наезды автомобиля на аппарат. Снимаются крупные планы колес автомобиля и огни уличного освещения. С каждого из этих кусков также изготовляются контрольные копии. Основной позитив сцены лежащего Мэгхама печатается на проекционном станке.

В результате получается сорокаметровый дубль-негатив. Во время печати, примерно на двенадцатом метре, экспозиция сильно снижается с помощью обтюратора аппарата пересъемки, и до двадцать шестого метра изображение прорабатывается слабо, что дает возможность на этом участке акцентированно пропечатать сцены катастрофы.

Отпечатанный, но непроявленный дубль-

негатив вновь закладывается в рамку аппарата пересъемки и производится последовательное впечатывание всех снятых кусков соответственно распределению предварительно составленного графика. С восьмого по десятый метр впечатываются крупные планы вращающихся колес автомобиля. С десятого по тринадцатый метр идет печать проезда автомобиля слева направо. С двадцать восьмого по тридцать четвертый метр впечатывается проезд в другую сторону. С тридцать пятого по сороковой метр — переход на крупный план невесты и затемнение. С четырнадцатого по семнадцатый метр — наезд автомобиля на камеру. И, наконец, с первого по двадцать шестой метр — круговорот уличного фона со светящимися огнями, причем последнее выполняется вращением проектора с копируемым позитивом вокруг своей оси в процессе печати.

Таким образом вся сложная комбинированная съемка сводится главным образом к правильному подбору экспозиционных величин для каждого впечатываемого куска, что может быть произведено путем ряда пробных пересъемок. Известным недостатком такого способа является то, что в результате пересъемки с позитива мы получаем комбинированный дубль-негатив, который нуждается в специальной обработке мелкозернистым проявителем. Вместе с тем проекционная печать имеет большое преимущество в том смысле, что дает возможность несколько раз повторить процесс комбинирования, пользуясь одними и теми же позитивами, и таким путем добиться безупречного в качественном отношении материала.

Овладение новейшими средствами и методами зарубежной техники киносъемки ставит в порядок дня задачу конструирования советского автомата проекционной печати.

Инициатива режиссера Г. Александрова и группы операторов московской кинофабрики «Союзфильма», выработавши технические условия и задания по постройке агрегата проекционной печати, должна быть всесторонне поддержана, ибо реализация подобного автомата в силу простоты конструкции в целом не представляет существенных затруднений, громадные же производственные выгоды его совершенно очевидны и вряд ли требуют особых доказательств.

Кадр из фильмы «Кикос». Режиссер Бархударов. Производство Арменкино. (К статье на стр. 65)

С. Эйзенштейн

ошибка Георга Мелье[1]

Один жеребец ошибся.

А может быть осел.

Так или иначе возникает лошак. Мул.

Мул и лошак вошли и закрепились в обиходе. Ибо хозяйственно отвечали социально-имущественной структуре.

Вероятно ошибались и многие другие.

Но не закреплялись виды, не соответствуя данной предпосылке.

В Сан-Франциско — Бирбенк; в Тамбове — Мичурин.

Рождаются небывалые фрукты.

Фрукты входят в обиход, отвечая потребностям пищевых структур нашего организма.

Ошибся один иллюзионист и фокусник. Георг Мелье. Это случилось в 1894, когда занималась заря кинематографии.

Мелье сделал ошибку, дважды сняв сюжет на один и тот же кусок пленки.

Ошибаться свойственно людям, и Мелье, вероятно, делал и другие ошибки в своей практике.

Но почему-то закрепилась и вошла в железный фонд выразительных средств кинематографии именно эта ошибка.

Законно предположить, что это имело и имеет некоторые основания.

Основание это лежит в структуре нашего процесса перцепции вообще.

Действительно.

Принцип наложения есть та основная предпосылка, по которой мы в полноте зрим пространство.

У рыбы глаза неподвижно глядят в бока, в диаметрально противоположные стороны. Не перекрещивая полей зрения друг с другом, рыба лишена возможности видеть пространственность стереоскопически. И ей мучительно приходится пробираться по лестнице эволюции видов, чтобы, достигнув полустанка обезьяны на путях к человеку, достигнуть того, чтобы глаза с разных сторон головы сошлись к центру морды, ставшей лицом.

Только в этом положении поля зрения начинают покрывать друг друга, и приматы, как пишет S. Zuckerman («The Social Life of Monkeys and apes», New-York, 1932), суть единственные млекопитающие, способные к стеореоскопическому видению, т. е. к полноценному восприятию трех измерений в пространстве (см. о том же у Jolinson H. M. («Journal of animal Beliavionr», Boston, 1914), отмечающего отсутствие этого качества у цыплят и собак.

Итак, у обезьяны и человека — через процесс наложения друг на друга двух плоских изображений — мы впервые наблюдаем полноценное объемно-пространственное освоение действительности.

Любопытно, что, прибегая к графическому методу закрепления трехмерного явления, к графическому представлению, неизбежно уступающему полноте представления умозрительного, человеческая практика вынуждена скользнуть обратно в разложение трехмерного тела в два плоских изображения.

Суждение о трехмерности распадается на две ортогональных проекции.

На фасад и план, выражаясь более бытово.

Но это еще не все.

Мы знаем, что сознание есть отражение объективного хода социальной действительности. Это — считая с того момента, когда социальная действительность на рубеже первобытного общества начинает принимать конкретные формы.

Кого же отражать остается на долю первобытного формирующегося сознания?

Социальный организм еще не вырос и не окреп.

Его, по существу, еще почти нет.

Его функцию в отношении сознания в известной мере остается нести организму животному.

И действительно.

Тщательно наблюдая сравнительное анатомическое и физиологическое развитие организма, мы видим, что развитие примитивнейших мыслительных форм совершенно

---

[1] Из предисловия С. Эйзенштейна к книге В. Нильсена: «Техника комбинированной киносъемки».

так же воспроизводит их самих и процессы их развития, как сознание высокоразвитой человеческой особы отражательно воспроизводит строение и процессы развития социальных организмов, к которым она принадлежит.

И переход от двух разрозненных плоских изображений к стадии тех же изображений, перекрывающих друг друга и дающих рельеф, в развитии животной перцепции встречает полную свою реконструкцию на первичном этапе в путях приближения к будущему осознанию действительности.

А именно на переходе от независимого накопления «впечатлений» к представлению о явлении путем наложения друг на друга всесторонних впечатлений о данном явлении.

Даже в традиции языковой образности этих обозначений сохранился след, этап двухмерности осмысления, в трехмерности осознавания явления.

«Двухмерные» термины — впечатление. Eindruck, Impression, в отличие от трехмерно-пространственных—представление, Vorstellung, représentation.

Если это положение верно для исходной точки по линии освоения явлений, то на более высокой стадии — на стадии образования суждений, мы снова встречаемся с этой же структурой.

Примитивное наложение в этом новом качестве вновь фигурирует, но уже в форме сопоставления.

Сопоставления, лежащего в основе тех конструкций, суждений, которые мы выстраиваем в отношении явлений действительности, прежде чем революционным напором подвергнуть их социальному пересозданию.

Как видим, прием наложения изображения на изображение является как бы сколком всех поступательных стадий единого исторического процесса по освоению и осознанию действительности.

Любопытно отметить, что и сама история развития комбинированной съемки — от случайности Мелье в сторону закономерностей дальнейшего освоения техники комбинирования — идет по тем же путям, начиная с механического наложения двух изображений до синтетической органики комбинированного кадра (метод «transparency»).

Прибавим к этому еще и то, что основной кинематографический феномен — двигательное восприятие экранного изображения — базируется на том же наложении друг на друга двух последовательных неподвижных фаз движения в сознании воспринимающего[1].

И мы увидим, что закрепление данной случайности, как некоей постоянной формы в кинематографической практике, имело и имеет под собою более чем достаточные основания.

Если мы видели, что кратность наложения друг на друга изображений является как бы сколком с процесса мышления на разных этапах его развития, то и самому этому приему надлежит, с точки зрения выразительности средств, также воплощаться от примитивного оптического «трюка» до средства к углубленному и осознанному раскрытию того, что через него представляется.

Под этим мы понимаем размах пользования изложенных в настоящей книге технических приемов в сфере их же как приемов выразительности.

Действительности, в которую мы призываем врезаться фактическим киноаппаратом, — чтобы от бытовой тождественности иллюзорно составляемой действительности переходить к подлинному единству сталкиваемых в сопоставлении изображений в деле раскрывания смыслов.

От этих полярных точек друг к другу должны группироваться во взаимодействии все разновидности необъятного количества форм использования комбинированной съемки.

---

[1] Опыты Линка с очевидностью показали, что процесс восприятия кинематографического движения есть процесс прежде всего психологический.

Г. Чахирьян

десять лет работы Арменкино

Если армянская буржуазия не сумела создать в самой Армении национального театра (он зародился и развивался в колониях), то о кино и говорить не приходится. В этой области пролетариат Армении получил от прошлого в буквальном смысле слова пустое место. Не было ни материальной базы — кинотеатров, прокатных контор и, наконец, фабрик, не было ни кадров как творческих, так и административных. Таким образом вся история кинематографии Армении начинается после создания советской власти и республик, и все, что сделано в этой области, сделано советской Арменией, создающей национальную по форме и социалистическую по содержанию культуру в таких масштабах, которые и не грезились армянской буржуазии.

Однако если пролетариату Армении приходилось в условиях послереволюционной действительности строить совершенно новое дело в области кино, это ни в коей мере не значило, что развитие киноискусства в Армении могло протекать в формах полного отрыва от дореволюционной буржуазной культуры и сразу же дать образцы большого искусства, вполне созвучные эпохе. Совершенно естественно, что в первоначальный период зарождения кино в советской Армении авторам кинопостановок приходилось искать сюжет для своей фильмы в дореволюционной буржуазной литературе, трансформируя лучшие образцы этой литературы на кинопленку.

Что это был единственно возможный выход для кинематографии в тот момент, станет ясно хотя бы из того, что сами режиссеры зачастую являлись в условиях советской Армении, несмотря на свое армянское происхождение, совершенно новыми людьми, мало знакомыми с жизнью страны; сценарист же как творческая единица вообще не существовал, и, наконец, пролетарская литература только начинала зарождаться и не могла еще тогда служить источником, из которого кинематография черпала бы для себя литературный материал, скованный в единое целое опытной рукой мастера сюжета.

В этот период только дореволюционная армянская буржуазная литература могла дать кинематографу такой сюжет, а на чем же, как не на крепком сюжете строить расчет для своих первых фильм начинающему кинопроизводству? Перед режиссером в этой работе в основном стояла задача критически преодолеть литературное наследие, дать ему новую трактовку, соответствующую мировоззрению советского зрителя.

К сожалению, эта последняя задача не была разрешена только что начинающимся кинопроизводством, и первые картины Арменкино как-раз именно и характеризуются тем, что в основном все они являются прямой передачей средствами кино наиболее замечательных произведений дореволюционной буржуазной литературы, отражающей в основном идеологию мелкой буржуазии. Режиссеры ограничивались лишь тем, что несколько более усиливали радикализм этих произведений.

Такими фильмами являются первая картина Арменкино «Намус» по одноименной повести Ширванзаде, в постановке режиссера А. Бекназаряна, затем «Злой дух» также по повести Ширванзаде, в постановке тогда начинающих режиссеров Бархударяна и Геловани, «Шор и Шоршор» по рассказу Паландуз-Мго, в постановке Бекназаряна.

Основная тематика всех этих картин — это быт мелкой буржуазии дореволюционной Армении, его косность, убивающая всякий свежий росток и приводящая обычно героя к трагическим развязкам. Косность быта заслоняет перед авторами все другие вопросы. В нем, в быте, как факторе самодовлеющем, а не в социально-экономических взаимоотношениях видят авторы литературных произведений, инсценированных Арменкино, причины чрезвычайно низкого культурного уровня своих героев и против него они заостряют свое оружие. Что лежит в основе фильмы «Намус»? Кто основной виновник трагического конца картины? Старик Бархудар — носитель стародавних понятий о чести, по которым девушке зазорно встречаться даже со своим нареченным. Только против этого понятия чести

Кадр из фильмы „Ануш". Режиссер И. Перестиани. Производство Арменкино

борются и автор литературного произведения и режиссер фильмы, не подходящий к данному автору критически, и даже такой, казалось, устаревший обычай, как просватывание в детские годы, не находит осуждения ни в повести, ни в фильме, так как девушка любит своего нареченного.

Фильма «Злой дух», также по повести Ширванзаде, направлена против веры в чародейство и знахарство. Вторые и третьи сюжетные линии — неравный брак, бесчестный торговец — всецело покрываются основной целеустремленностью произведения. Сценарист и режиссер оказываются беспомощными выпятить те элементы литературного произведения, которые делают эту повесть в известных своих частях заслуживающей внимания и по сей день.

Такова же первая комедия Арменкино «Шор и Шоршор». Она высмеивает суеверие, и та незначительная доля антирелигиозного элемента, которую вложил в нее режиссер, конечно, не лишает эту картину налета мелкобуржуазного либерализма.

Переходными являются картины «Зарэ» в постановке режиссера Бекназаряна по материалам Лазо и «Ануш» в постановке режиссера Перестиани по поэме О. Туманяна. В первой, несмотря на этнографический уклон, режиссер Бекназарян переходит за тематику одного быта и пробует показать политику царизма по отношению к мелким народностям. Во второй — режиссер Перестиани ломает сюжет О. Туманяна и объясняет трагическую любовь не адатом, а социальным неравенством: она — из кулацкой семьи, он — пастух.

Творческий метод режиссера в этот первоначальный период как нельзя лучше соответствует содержанию фильмы. Показ людей дается в натуралистическом плане с детальной отделкой почти каждой мелочи, характеризующей уже уходящий в прошлое быт, с нарочито подобранным типажом, со смакованием зачастую неэстетических деталей обихода и нравов. Режиссер, он же и сценарист, почти незнаком с методом отраженного показа. Все дается лобовой съемкой, в жестких по освещению кадрах. Монтаж фильмы, за немногими исключениями, не знает ассоциативно-эмоционального построения и создается лишь по принципам ритмического нарастания или же, наоборот, нисхождения, смотря по характеру и напряженности того или другого эпизода. Наконец игра актеров также чрезвычайно натуралистична и совершенно лишена мягкости в нюансировке отдельных психологических моментов.

Однако новизна материала, удачный сюжет в смысле драматического его развития и, наконец, безусловная талантливость, с которой были сделаны некоторые из этих фильм («Намус»), принесли им вполне заслуженный успех. Громадным плюсом картин этого периода, выгодно их отличающим от аналогичных фильм других советских организаций, была их несомненная правдивость; показ дореволюционного Востока, воспринятого не глазами туриста, улавливающего лишь броские этнографические детали, а Востока таким, каким его знает человек, чувствующий себя частицей его жизни; умение запечатлеть на пленке не только одно яркое, но и то, что скрывается под внешней красотой и незаметно для поверхностного наблюдателя.

Но само собой разумеется, что как запросы зрителя, так и творческие побуждения работников не могли остановиться на иллюстрации одних довоенных литературных произведений. Если режиссер (он же обычно и сценарист) не находил в себе сил критически подойти к образцам дореволюционной армянской буржуазной литературы, то ему казалось, что на основе уже освоенной техники кинематографии ему легче будет подойти к новым сюжетам, не оформленным еще никогда писателем в литературное произведение. Но и здесь линия наименьшего сопротивления толкала авторов к революционной тематике, якобы, легче поддающейся экранизации.

Первая картина, построенная на революционной тематике, это «Хаспуш», поставленная режиссером Бекназаряном по сценарию Тер-Овнаняна и Брагинского в 1927 г.; следующая за ней «Раба» по повести Манвеляна в постановке Ялового; дальше — «Дом на вулкане» — по сценарию Фольяна и Бекназаряна, в постановке последнего; «Шестнадцатый» — по сценарию Брагинского и Бархударяна, в постановке Бархударяна и, наконец, «Замалу» по сценарию и в постановке Перестиани.

Что характеризует эти героико-революционные картины? — Кинопроизведение не ограничивается зарисовкой одного быта и выявлением его отрицательных сторон. Горизонт художника расширяется, и его уже не удовлетворяет дореволюционная литература как материал для сценария. Он начинает искать новый сюжет в революционном прошлом. На производстве появляется новая фигура сценариста, вернее, либреттиста и сосценариста, который постепенно приближается в своем творчестве к показу сегодняшнего дня.

Но и здесь еще далеко до полного успеха. Режиссер в этих картинах еще не совсем оригинален в художественном построении фильмы. Часто чувствуется поверхностное подражание как лучшим русским режиссерам, так и мастерам европейского кино. Наконец социальный анализ фактов еще далек от полного марксистского понимания охватываемых событий.

Возьмем первую картину «Хаспуш». Действие происходит в 60-х годах в Персии, за экономическую гегемонию, над которой борются два империалистических хищника — Англия и Россия. Кого же противопоставляет сценарист и режиссер этому передовому отряду западноевропейского капитализма в условиях Ближнего Востока? — В первую очередь хаспушей — люмпен-пролетариат персидской столицы, который быстро поддается агитации персидской буржуазии и духовенства, затем мелкую буржуазию, недовольную чересчур быстрым проникновением английского торгового капитала на персидский рынок, в частности предоставлением англичанам монополии на продажу табачных изделий. Никто не сможет оспаривать того, что в процессе развертывания буржуазно-демократической революции буржуазия пользовалась трудящимися массами как орудием борьбы с феодализмом. Но совершенно неверно проводить параллель между хаспушами, люмпен-пролетариями и организованным революционным пролетариатом, между французским и германским революционным движением XIX века и персидским движением хаспушей.

Кадр из фильмы „Ануш". Режиссер И. Перестиани. Производство Арменкино

Режиссер романтизировал хаспушей, придав им и их движению такие черты, которые совершенно не были им присущи. Налет романтизма значительно сказывается во всей картине, вплоть до участия женщины—героини фильмы — в восстании, а также в чисто оперной постановке большинства массовых сцен. Однако «Хаспуш» все же пытается дать подлинный Восток — Персию прошлого столетия, и яркими кусками запечатлевает у зрителя ту нужду и даже нищету трудового крестьянства, в которой протекает его жизнь, скрытая лазуревыми куполами мечетей, тихим журчанием ручьев, романтической чадрой, скрывающей тяжелую жизнь рабыни гарема.

Картина «Раба», снятая одновременно с «Хаспушем». Тема — беспризорность на фронте советизации и дальнейшего возрождения Армении. В результате полной художественной беспомощности, натуралистического подхода к показу явлений действительности, наконец, чрезвычайно слабого фабульного построения — фильма скатывается к откровенному схематизму и упрощенчеству. Тот небольшой успех, который эта картина имела у известной части зрителя, конечно, явился результатом не ее художественных достоинств, а потакания низменным вкусам мещанского зрителя.

Картина «Замалу», по сценарию и в постановке режиссера Перестиани, построена на весьма крепкой сюжетной интриге. В этой своей работе автор «Красных дьяволят» потерял чувство меры, и революционная романтика перехлестнула у него через край, превратив картину в шаблонный детектив. А общий социальный фон, на котором развертываются события, не обрисован. Идейная глубина принесена в жертву детективным эффектам.

Поверхностным подражанием Пудовкину в меньшей степени в фильме «Шестнадцатый» и в значительно большей в следующей работе — «Под черным крылом» характеризуется в этот период творчества режиссера Бархударяна. Картина «Шестнадцатый» являлась некоторым образом инородным телом в общей продукции Арменкино и не фиксировала на себе особого внимания, как

Кадр из фильмы „Ануш". Режиссер И. Перестиани. Производство Арменкино

Кадр из фильмы „Кикос". Режиссер Бархударов. Производство Арменкино

кане», пожалуй, лучшая революционная картина Арменкино.

Однако увлечение пафосом революции далеко не достаточно для создания большого исторического полотна, требующего в первую очередь ясного марксистского миропонимания.

И мы должны констатировать, что ни одного такого большого исторического полотна до настоящего времени Арменкино не сделало. Все, что выпущено на экран, не возвышается, в лучшем случае, над уровнем крепкого середняка, признаваемого в период его выпуска на рынок за достижение лишь в силу того, что не было ничего более заметного.

И действительно, что предоставляет собой даже лучшая из упомянутых нами фильм—«Дом на вулкане»? Художественную иллюстрацию одного, сравнительно незначительного эпизода борьбы бакинского пролетариата с нефтепромышленниками в период 1905 г. Художник не пытается вскрыть раэмах революционного движения в Армении, он материалом для своей фильмы берет события, относящиеся не к современности, а к революционным эпизодам 1905 г. Еще менее значителен материал других фильм Арменкино. Что же касается их художественных достоинств, то все они не могут быть охарактеризованы как волнующие и захватывающие. Не является исключением и последняя работа Бархударяна по сценарию Чубаря «Две ночи», хотя ее выгодно отличает от предыдущих постановок крепкий сюжет и художественная зрелость постановщиков.

Ни майское большевистское восстание, ни момент советизации Армении не нашли полноценного художественного отражения в кинематографии. Каждая из таких попыток либо кончалась неудачей (фильма «Гашим», не выпущенная в прокат), либо консервировалась в силу отсутствия драматургического стержня и слабой художественной ценности («Отец и сын», режиссер Джамгарян).

Такое большое событие как большевистское майское восстание в 1920 г. в Ленинакане, имевшее крупное историческое значение не только для Армении, но и для всего Закавказья в целом, не экранизировано и до сих пор ждет своих авторов.

В области революционной комедии достижения Арменкино еще менее значительны. Две комедии, поставленные в этом плане—«Кикос» и «Мексиканские дипломаты», уступают по своим качественным признакам и фильмам первого периода, и картинам историко-революционным. «Кикос» (сценарий Дарпиняна и Бархударяна, режиссер Бархударян) прежде всего не удался как комедия. Зритель не смеется. Если отдельные сцены более или менее удались в плане сатирическом (сцена выборов в парламент), то в целом «Кикос» оставляет впечатление полного художественного разнобоя, соединяющего эпопею (въезд Красной армии) с американской комической (злоключения главного героя фильмы). Этими же недостатками, правда, в значительно меньшей степени страдает недавно выпущенная на экран комедия «Мексиканские дипломаты» (Автор Чубарь, режиссеры Калантар и Мартиросян). В фильму, построенную на сюжете чрезвычайно условном, невозможном в действительности сюжете, введены все элементы реалистической игры, реалистического показа вещей, а что самое главное — вставлены эпизоды, с документальной правдивостью обрисовывающие подготовку большевиками захвата власти.

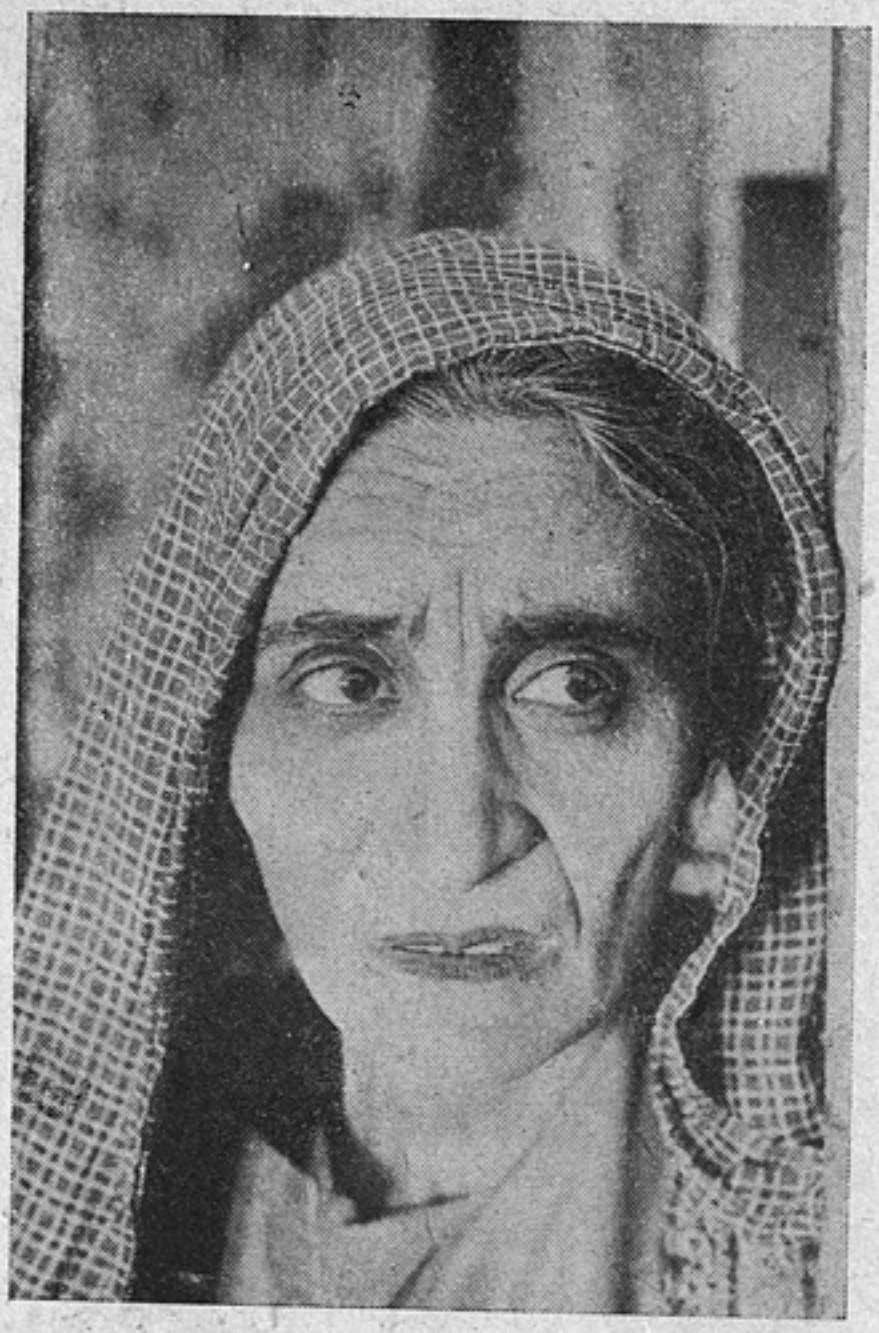
Такая эклектика разрушает единый художественный замысел вещи. Это тем более досадно, что авторы «Мексиканских дипломатов» нашли правильные пути раскрытия комедийного жанра и этим их работа выгодно отличается от «Кикоса».

Как же обстоит дело с фильмами, построенными на советской тематике? Есть ли среди этих фильм такие, которые Арменкино с гордостью могло бы занести в свой актив?

Рассмотрим фильму «Страна Наири», автор-режиссер Бекназарян. Мы останавливаемся на этой фильме раньше всего потому, что это показательная работа — юбилейная картина к десятилетию советской Армении. Фильма оказалась далеко не на высоте тех требований, с которыми можно было бы подойти к ней, как к большому историческому полотну. Отдельные эпизоды сделаны эффектно и занимательно в том смысле, в каком это слово можно отнести к хронике. Отдельные кадры хроники, именно хроники, связанные между собой лишь надписями, дают зрителю представление в «Стране Наири» о колоссальных успехах социалистического строительства. Но это можно сказать лишь об отдельных эпизодах, тогда как вся картина лишена общего как идейного, так и художественного стержня, который органично скреплял бы вещь в целом. Почему это произошло? — Прежде всего потому, что художник не представлял себе ясно, снимает ли он художественную картину, отражающую путь, пройденный советской Арменией за десять лет ее существования, или же фиксирует на пленке средствами обыкновенного кинорепортажа итоговые данные советского киностроительства. В этой неясности причина смешения в одну кучу кусков из доброго десятка игровых картин, смешения специально снятых игровых сцен, то сатирического характера (парламент), то историко-бытового, и монтаж всего этого вперемежку с кусками старой хроники («Ленинаканское землетрясение») или специально заснятого для этой цели материала чуть не по всем стройкам советской Армении. При таком кинематографическом винегрете, конечно, никакой даже самый рваный монтаж не мог спасти фильму от неудачи.

Сравнительно более благополучно обстоит дело с «лучшей», по мнению дирекции Арменкино, фильмой «События в Сен-Луи» (сценарий Е. Чубаря и Ермолинского, режиссер Вернер). Без сомнения, как по своей тематике, так и по общему художественному выполнению эта фильма несколько выделяется над довольно серой продукцией Арменкино за последние годы. Актуальная тема картины — положение зарубежных армян и эксплоатация их капиталистами при помощи контрреволюционной армянской партии «дашнакцутюн» и общий уровень художественного выполнения, выдержанный хотя бы с начала до конца в одном стиле, — заставляет несколько внимательней отнестись к этой работе и признать в ней известные достижения. К сожалению, эти достижения совершенно низводятся на-нет очень крупным недостатком. Картина растянута, скучна. Это убивает фильму, превращает ее в тот «середняк», который в таком громадном количестве крутится на наших экранах и совершенно не задерживает сколько-нибудь долго внимания зрителя. В

Кадр из фильмы „Кикос". Режиссер Бархударов. Производство Арменкино



Кадр из фильмы „Страна Наири". Режиссер Бек-Назаров. Оператор Гареш. Производство Арменкино

картине целый ряд эпизодов растянут. Больше того. Отдельные части картины склеены между собой наличием в них общих персонажей, а не драматургической композицией. Так, например, последняя часть картины могла бы и совсем не существовать и вряд ли кто-нибудь из зрителей догадался, что картина не закончена. Прибавить к этому еще довольно заурядную работу «актеров», набранных, повидимому, по принципу типажа; посредственную работу оператора, не поднимающуюся выше уровня избитых штампов, и станет понятным, почему, несмотря на замечательные отзывы тех, кому их подобает давать в официальном порядке, зритель не захотел с этими отзывами считаться и покидал зрительный зал, не досмотрев «события» до конца.

Еще хуже в области занимательности (но, к сожалению, не только в этой одной области) обстоит дело в недавно пущенной картине «Курды и езиды» (режиссер Мартиросян). Прежде всего о сценарии. Казалось бы, ставя фильму на тему о новом алфавите у курдов, показывая, как разворачивается борьба вокруг нового алфавита на курдских кочевьях, автор должен был взять себе за установку основное положение ленинизма, что отсталые народы в условиях советской власти переходят к социализму из феодального общества, минуя промежуточную хозяйственную формацию—капитализм, и показать, как отсталые трудовые массы курдов активно сейчас участвуют в построении социализма. К сожалению, это вполне законное требование совершенно не выполнено в сценарии фильмы. Построен он чрезвычайно примитивно. Основная проблема сценария — классовая борьба вокруг алфавита — все время отступает на второй план, а иногда и совсем исчезает, заслоняемая вклинивающимися эпизодами, не связанными со всем сюжетом (врач и шейх, срыв шерстезаготовок и т. д.). Режиссер никак не попытался исправить этот основной дефект сценария в постановке, а скорее усугубил его. На протяжении всей фильмы, не блещущей, кстати, и актерской игрой, режиссер, не отступая от сценария, постарался избежать всякой эмоциональной насыщенности и занимательности, хотя и работал на чрезвычайно благодарном для кинематографа материале.

Неудачна и последняя, выпускаемая в ближайшее время комедия «Лодырь» (сценарий Перестиани и Чахирьяна, режиссер Перестиани). Эта картина представляет собой совершенно неудавшийся опыт создания комедии на материале современной тематики в формах, давно устаревших и никак не пригодных на сегодняшний день. Это несоответствие между взятым материалом и формой старой комедии, в которую пытаются втиснуть его сценарист и режиссер, приводит к полной неудаче, ибо там материал оказывается сильней и преодолевает рамки старой формы, получается не комедия, а очень скучные и не смешные переживания рабочего-прогульщика, либо, наоборот, старые формы Дурашкиных и Глупышкиных, в которых рабочего в спецовке социалистического предприятия заставляют проделывать давно забытые «головоломные» трюки, с неизбежными падениями, переодеваниями, фантастическими снами. Так, например, отдельные удачные эпизоды (сцена в цирке), конечно никак не могут заставить признать, что картина «Лодырь» хоть сколько-нибудь удалась, даже

как экспериментальная работа. Это еще первые робкие шаги на пути к созданию советской бытовой комедии.

Значительно лучше обстоит дело в Арменкино с картинами меньшего масштаба, ограничивающими свое внимание небольшими темами. Мы имеем в виду военно-оборонную картину режиссера Бархударяна «Пять в яблочко» и две детские фильмы режиссеров Калантара и Мартиросяна «Всегда готов» и режиссера Мартиросяна «Ким дежурный».

Возьмем «Пять в яблочко». Не ставя перед собой больших и сложных задач, режиссер сумел искренним и убедительным языком рассказать допризывнику, что его ожидает в Красной армии. Непосредственность, искренность и своеобразная внутренняя теплота делают фильму близкой и понятной зрителю. «Пять в яблочко» до сих пор не сходит с красноармейских экранов.

Искренностью и непосредственностью и большой жизнерадостностью отличаются также две детские картины Арменкино «Ким дежурный» и «Всегда готов». Первая из них не вполне соответствует требованиям современной педагогики; например: ребенок, торопясь на дежурство в детский сад, пьет дома чай в шапке. Вторая содержит примитивно понятый исторический уклон. Но эти недостатки никоим образом не отнимают у картин их удивительной бодрости, свежести и красочности, что так важно для детской фильмы. Остается только удивляться затаенным и неисповедимым путям нашего проката, который вначале ухитрился совершенно забраковать обе картины, а потом провозиться с их печатанием более чем два года, при остром недостатке детских фильм.

Указанными картинами, в основном, исчерпывается продукция Арменкино, увидевшая экран. Что касается фильм, не вышедших в прокат и совершенно забракованных, то и о них, по нашему мнению, следует упомянуть хотя бы вскользь, тем более что большая часть из них падает как раз на последние годы работы Арменкино (исключая фильму «Гашим») и все они построены на современном материале.

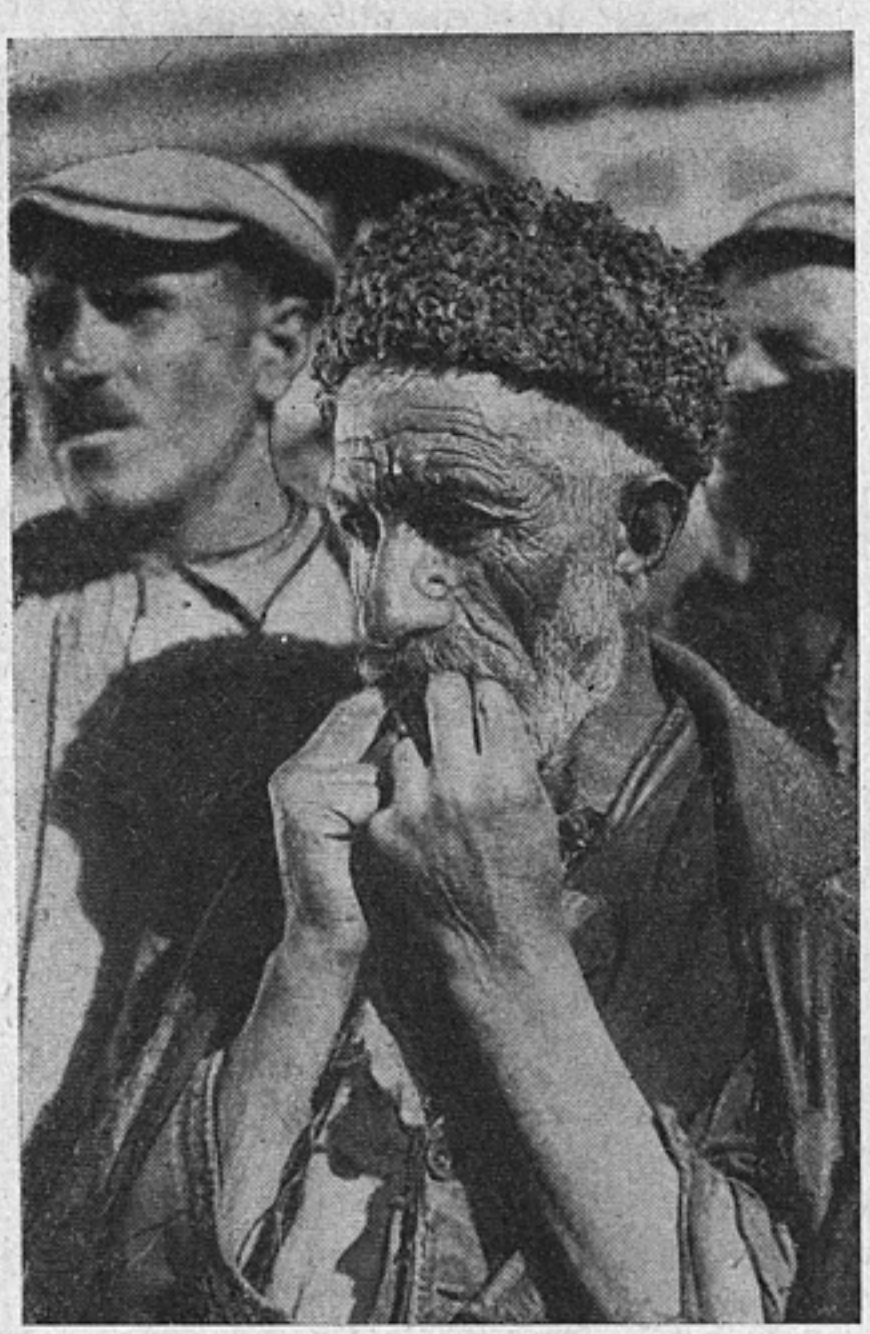
Прежде всего, о четырех художественных картинах: «Айда, ребята», «Внимание», «Свет и тени» и «Двадцать дней». Все они не были приняты ни Главреперткомом, ни прокатом, главным образом из-за чрезвычайно низкого художественного уровня.

Кадр из фильмы „Страна Наири". Режиссер Бек-Назаров. Оператор Гарош. Производство Арменкино

Можно только недоумевать, как вообще возможно было пустить сценарии, по которым снимались эти картины, в производство и как режиссеры позволяли себе, в некоторых случаях, так откровенно халтурить.

Несколько иначе обстоит дело в Арменкино с так называемыми «агитпропфильмами», из которых ни одна не увидела экрана. Некоторые из этих агитпропфильм сделаны вполне добросовестно (именно в плане пресловутых агитпропфильм), приняты всеми органами, коим надлежит производить прием, но в прокат не пущены по той простой причине, что Фильмсбыт нашел невыгодным эксплоатировать этот род картин, хотя Союзкино при составлении темплана на 1931 год давало задание на максимальную съемку картин этого жанра.

Агитпропфильмы «Когда цветут сады» и «Животноводство» безусловно имеют значительные дефекты как художественного, так и чисто идеологического порядка. Эти дефекты при известной доработке могли бы быть выправлены и картины пущены в



Кадр из фильмы „Страна Наири". Режиссер Бек-Назаров. Оператор Гарош. Производство Арменкино

прокат, но категорическое изъятие агитпропфильм из проката сняло вопрос о переделке.

Есть в Арменкино агитпропфильмы, бесславно нашедшие свой конец на полках, уже без всякой вины Фильмсбыта и Союзкино. При всех благоприятных обстоятельствах они никогда, по нашему мнению, не смогли бы увидеть экрана, ибо пытались «объять необъятное». Мы имеем в виду «Транспорт Закавказья» и «Дитя солнца».

В первой из них — «Транспорт Закавказья»—авторы решили наглядно показать, как разрешить все проблемы, которые стоят перед железнодорожниками вообще и закавказскими в особенности. Здесь и столкновение поездов и постройка новых железнодорожных линий, падение труддисциплины, вредительство среди высшего технического персонала. Всего, что х о т е л и показать авторы, не перечислить. Но даже на официальных просмотрах всю фильму высидеть отважились лишь наиболее терпеливые товарищи.

«Дитя солнца» — фильма в своем роде классическая. На протяжении 1 600 метров в ней рассказывается вся история человечества и параллельно история хлопка. Фильма развертывается начиная от каменного века через феодализм, капитализм, две революции к нашим дням с обязательным показом в конце ликвидации в Армении в хлопковых районах кулачества как класса на базе сплошной коллективизации и развития хлопководства в результате грандиозных оросительных работ. В заключении отмечу только, что картина снималась «сверхударными» темпами и была закончена чуть ли не в три месяца.

Остается лишь выразить недоумение, как руководство Арменкино не только позволяло, но и предлагало авторам делать подобные картины, заранее обреченные на полный провал.

Резюмируя краткий обзор продукций Арменкино, мы вправе сделать следующий вывод:

Арменкино не сумело в последние годы повести по должному руслу работу своих творческих кадров, а зачастую и дезориентировало киноработников неправильными художественными указаниями и погоней за цифровыми выполнениями промфинплана. Сейчас перед Арменкино стоит задача коренной перестройки своей работы.

Б. Дунаевский

„Крылья"

Мы, должно быть, еще не совсем привыкли к воздушным путям. К тому, что тонна блестящего металла и лакированного полотна, собранная в сухую и стройную машину, уверенно поднимается, ложится на воздушную волну и мчится, отбрасывая ветер, покорная могущественной и умной руке пилота.

Аэропланы на Кенигсберг из Москвы уходят вечером. Уже бывает темно, и когда они пролетают над городом, их не видно. Только фара под крылом самолета, как медленный желтый метеор, плывет над вечерними улицами. Люди останавливаются и провожают улетающий этот свет в его удивительное путешествие.

Проносятся мимо автомобили.

Умнейшие машины выглаживают, полируют улицы.

Подлинные чудеса техники щедро рассеяны вокруг. Им прохожие уже не уделяют внимания. К ним привыкли. Высокое очарование полета владеет людьми. Они долго следят за исчезновением маленькой и светлой точки.

Мы — граждане Советского союза — чувствуем это особенно сильно. Только недавно, только в последние годы начали летать над нашею землей наши советские самолеты, построенные на наших социалистических заводах.

Поэтому мы не только интересуемся авиацией. Если она советская — мы относимся к ней с любовью. И к ней, и к товарищам, которые на наших самолетах летают.

Особенно это относится к нашим военным самолетам и к нашим военным летчикам. Обычная у нас привязанность и любовь к Красной армии дополняется здесь неким романтическим ореолом новизны и отваги и особой ответственности, которую мы на нашу военную авиацию возлагаем.

Все это дает полную возможность представить себе, какой прием подготовлен для фильмы о нашей советской военной авиации. Для фильмы, носящей красивое имя «Крылья». Для фильмы, в которой первая часть называется «Микромегас», а вторая— «Полет на риск» и последующие не менее заманчивы, если верить газетной рекламе. Как будто все наиболее захватывающие элементы сконденсированы в фильме «Крылья»: и героизм советских летчиков в гражданской войне и торжество молодой советской авиации над матерой и могучей французской. Все объективные, так сказать, условия для шумного успеха фильмы налицо.

Но люди почему-то не ходят дважды и трижды смотреть фильму. Но длинные хвосты очередей не оплетают кинотеатров. Но зритель, разочарованно получая калоши в раздевалке, недовольно бормочет: «Скучно».

Что же здесь произошло? Тонкое ли и глубокое мастерство художника оказалось «недоступным пониманию неискушенного зрителя или, наоборот, зритель прав и сама фильма повинна в собственной неудаче?

■

Сначала несколько слов о содержании фильмы, о ее сценарии. Это требует оговорки. Часто бывает, что сценарий, первоначально положенный в основу фильмы, претерпевает более или менее значительные изменения в процессе съемки. Все, сказанное ниже о сценарии, относится к тому варианту, по которому фильма снята фактически.

Итак, содержание фильмы.

Дивизия красных отрезана от своих частей. Она блуждает наугад, атакуемая, преследуемая самолетами противника. Сбросив бомбы, белые самолеты улетели. Но вот еще один самолет.

Бомбить?

Нет!

С радостью и восторгом замечают бойцы дивизии красные звезды на самолете — советские опознавательные знаки.

Всеобщее ликование.

Однако самолет, низко пройдя над дивизией, летит дальше, в сторону белых.

Летчик изменил...

На аэродроме напрасно ждут возвращения улетевшего с оперативным заданием летчика.

Измена летчика тем ощутимей для части, к которой он принадлежал, что вместе с ним перешла к белым единственная в парке исправная машина. Оставшиеся самолеты — «гробы», на которых никто лететь не рискует.

Но дивизия отрезана, и сбросить ей вымпел необходимо.

К счастью, в авиационную часть прибывает пополнение — еще нелетавшие летчики, как можно понять из фильмы, с каких-то летных курсов. Среди этого пополнения молодой слесарь, который берется починить сломанный «Хавеланд» и лететь на нем. И он летит на «Хавеланде», и напутствующие советуют ему:

— Берегись черной кошки!

Черная кошка и есть тот самый «Микромегас», именем которого воспользовались газетные рекламы. Кот с таким колдовским именем принадлежит Бару, знаменитому «ассу», за свою летную жизнь сбившему и записавшему в свою книжечку сорок вражеских самолетов.

Как только молодой советский летчик сбросил вымпел окруженной дивизии, вылетел Бару в погоню за своим сорок первым. Воздушный бой был долог, и советский самолет вынужден был снизиться. Но снизился он только затем, чтобы наполнить баки бензином. Бару же, засчитав спуск красного самолета своей сорок первой победой, записал ее в книжечку и полетел домой.

А молодой советский летчик (прошел длинный ряд лет) стал одним из лучших летчиков страны и на советской машине участвует в международных авиационных соревнованиях в Тегеране. В этих соревнованиях с советскими машинами конкурирует машина фирмы «Икар». И советские летчики побеждают иностранных. Взбешенный поражением своих аэропланов, владелец фирмы посылает на соревнования лучшего летчика фирмы — Бару. И Бару, сопровождаемый всей той же черной кошкой, прибывает в Тегеран. Он участвует в соревновании и терпит поражение, причем победителем его оказывается даже не давнишний его противник в воздушном бою, которого Бару записал в свою книжечку под номером «41», а ученик этого летчика.

Таков «скелет» фильмы. И так как этому скелету было слишком просторно в 1800 метрах фильмы, на него одето большое количество различных украшений в виде воздушных сражений и длинных сцен в персидском кафе, из которого наблюдает публика за состязанием летчиков.

■

Проследить за развитием сюжета в фильме удается не без труда. По существу, в фильме нет центрального образа, и если советский летчик выглядит центральным персонажем фильмы, то только относительно остальных людей, еще более туманно и глухо скользящих по экрану.

Происходит это по всей вероятности потому, что не люди создают в фильме события, а наоборот — люди принимают пассивное участие в событиях, происходящих по воле сил, находящихся где-то вне экрана. Люди показаны так, что, нарисуй их автор другими и по облику и по характеру, в фильме ровно ничего не изменится.

И поэтому зритель приемлет события, проходящие на экране, без особой доверчивости к ним и без всякого волнения. Если в сценах окружения дивизии зритель еще не чувствует натянутости, то переход к состязаниям в Тегеране сразу же вызывает недоумение, с которым зрителю расстаться уже трудно. В чем же здесь дело? Чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся заглянуть в лабораторию, где возник и сложился сюжет фильмы «Крылья».

■

О Тегеранских состязаниях мы имеем возможность сообщить некоторые сведения со слов участника этих состязаний. В этих состязаниях, окончившихся, как и в фильме, блестящей победой советских летчиков и советских самолетов, нашей авиации пришлось бороться за первенство с французскими летчиками, летавшими на машинах «Потез». Советские машины побили машины «Потез» на состязаниях на потолок, на мерный километр (скорость) и в фигурном полете.

Условия состязания были трудны для советских летчиков и советских машин. И машины и летчики прибыли в Тегеран летом, в короткое время и в трудных условиях проделав многотысячекилометровый перелет и прибыв на место состязаний непосредственно перед их началом. «Потезы» же прибыли намного раньше, их бережно везли по железным дорогам, их летный состав имел возможность не только отдохнуть, но и ознакомиться с аэродромом.

И все же победили советские машины.

Вот событие, положенное, по существу, в основу фильмы «Крылья» и изложенное так, как оно происходило в действительности.

Художественное произведение не может быть построено путем рабского следования за действительностью. Задача киномастера найти такие полнокровные художественные образы, которые наиболее глубоко и всеобъемлюще выразили бы самый смысл,

Советский самолет на состязаниях в Персии. „Крылья". Режиссеры Кравчуновский и Гоморов

самую сущность фактически имевших место событий.

Конечно, несравненно легче другой путь: показать события так, как они выглядели извне, стараясь возможно точнее воспроизвести их внешность. Но событие, происходящее в жизни, имеет историю, ему предшествующую, и последовательное развитие в будущем. Такое событие впечатляет его свидетелей и участников своей непогрешимой реальностью, своей трехмерностью, другими словами, своей подлинностью. Кинематографу никогда не удастся передать смысл, идею события путем точного описания его внешности. Это путь нехудожественного отображения действительности. Это путь легкий, но никуда неведущий. И те, кто видел фильму «Крылья», могут в этом убедиться: победа советских летчиков, победа, имеющая большую идейную нагрузку, свелась в фильме к тому, что на советских самолетах стрелки альтиметра прошли на несколько сантиметров большее расстояние, чем на приборах «икаров».

Именно так называет это фильма. И получается, что, слепо следуя за действительностью, фильма обескровила эту действительность, лишила ее красок, выхолостила.

Больше того. Идя путем наиболее легким, авторы не задумались над рядом обстоятельств, бросающихся в глаза каждому, кто хоть однажды поднимался на самолете. Так, например, летчик, который рискнул бы подняться на шесть тысяч метров с открытым лицом, без кислородного прибора, как это показано в фильме, не имел бы ни одного шанса принимать поздравления с победой по возвращении на землю.

■

Так легко и поверхностно отразив в фильме Тегеранские состязания, художник, очевидно, оказался перед тем затруднительным фактом, что фильмы-то еще нет. Первое, что пришло бы в голову всякому автору в этом положении, конечно, использование эпизодов гражданской войны.

И действительно — на экране появляется гражданская война.

Но режиссеру нужна авиация, фильма-то называется «Крылья». И вот окружена дивизия (надпись свидетельствует, что это

красная дивизия) и, конечно, нужно сбросить вымпел. Так появляется в фильме аэроплан. Дальше уж совсем просто.

Советская авиация получила в наследство старые офицерские кадры, зачастую изменявшие революции.

И летчик перелетает к белым.

Среди офицерского состава, перешедшего в Красную армию, наступило однако расслоение.

И в фильме находится летчик, осуждающий измену товарища. Находится и другой летчик, сочувствующий изменившему.

От царской авиации остались старые и плохие машины — «летающие гробы».

И в фильме поэтому приходится назвать «летающим гробом» очень неплохую машину «Р-1», которую мы и сейчас еще можем иногда видеть в воздухе.

И все же авиация Красной армии сыграла большую положительную роль в гражданской войне благодаря энтузиазму молодых рабоче-крестьянских летчиков, самоотверженно шедших в ее ряды.

И в ответ на этот тезис появляется в фильме рабочий парень, летчик, в первый раз поднявшийся на машине, на «летающем гробе», и все же выдержавший и неплохо выдержавший длительный бой с матерым «ассом», имеющим сорок воздушных побед, сидящим в легком, поворотливом и быстром истребителе.

Трудно допустить, чтобы автор с легким сердцем вступил на такой странный для искусства путь. Разгадка этого обстоятельства, может быть, находится в том, что за долгие месяцы работы над сценарием во всех его вариантах его «дотягивали» и «дожимали».

Зрителю, конечно, мало дела до того, какие причины привели фильму к неудаче. Но причастность фабричных консультантов к неудачам фильмы «Крылья» несомненна.

■

На одном из обсуждений фильмы «Крылья» режиссер т. Кравчуновский говорил о том, что он рассчитывал на «самоигральность» летного материала, и что эта самоигральность режиссера подвела — ее не оказалось. А оказалось, что, наоборот, летные сцены снимать трудно, что такие понятия, как «скорость», «высота», и даже «верх» и «низ», отсутствуют для самолета, снятого в воздухе, находящегося вне предметов, по отношению к которым и можно сделать видимыми эти понятия.

Нам думается, что такое мнение целиком ошибочно.

Итак о самоигральности. Есть ли она в летном материале? Фильма «Крылья», где лучше всего смотрятся летные сцены, даже если они сняты и не очень хорошо, свидетельствует о том, что такая самоигральность есть. Пример, приведенный в начале статьи, с самолетами, уходящими из Москвы в Кенигсберг ночью, также является подтверждением этой самоигральности. Наконец любой человек, с открытыми глазами проходящий по улицам, над которыми довольно часто появляются аэропланы, может засвидетельствовать наличие этой самоигральности.

Но между самолетом, проделывающим вираж над Красной площадью 1 Мая, и самолетом, показанным на экране, все же дистанция почтенного размера. Можно, конечно, и так снять самолет, даже описывающий наиболее головоломные пируэты, что смотреть на экран не захочется.

И здесь мы вплотную подходим ко второй части утверждения режиссера фильмы о «трудности» и «невозможности» создания на экране зрительного эквивалента реального полета. Против «трудности» спорить не приходится. Если бы это было легко, кто бы стал заниматься этим для искусства? Искусство привлекательно своими трудностями, а не своей легкостью. Хорошо заснять и показать летные сцены действительно трудно, и именно поэтому стоит этим заниматься.

Было бы чрезвычайно просто снимать летящий аэроплан неподвижным аппаратом, но так, чтобы машина не выходила из кадра, чтобы видна была на экране быстрота, чтобы ощущалась высота, чтобы чувствовался и встречный ток воздуха, и тепловатая гарь бензина, и неповторимая чистота высокого полета...

Условность кинематографа и могущество монтажа дают полную возможность преодолеть трудности, стоящие на пути съемки летных сцен. И так же, как художнику всегда приходится изобретать положения, наиболее полно выражающие его идею, как

беллетристу приходится упорно и долго шлифовать язык своего произведения, изобретать словосочетание, наиболее полно, ярко и ощутимо передающее его мысль,— так режиссеру кино приходится изобретать отдельные кадры и монтажные фразы, которые наилучшим образом передали бы замысел сценария.

Существует ли, мыслимо ли изобрести такую монтажную фразу для какой-нибудь летной сцены? Для сцены, в которой одновременно важны и «верх» и «низ» и «скорость»?

Для примера возьмем всеми виденную в действительности мертвую петлю. Можно ли ее показать на экране таким образом, чтобы зритель и понял ее и почувствовал? Свободное, уверенное обращение с аппаратом дает полную для этого возможность.

1. Аппарат снимает фюзеляж самолета (макет) сзади.

2. Движением аппарата или самолета (макета) самолет отделяется и поднимается.

3. С самолета снимают летящий рядом самолет, причем аппарат, не прекращая съемки, наклоняется в сторону на 180°. Благодаря этому снимаемый самолет займет целый ряд разных по отношению к кадру положений.

4. Над макетом ландшафта, как он представляется сверху, аппарат, снимая, поворачивается на 360°.

5. С земли снимают самолет, описывающий в воздухе мертвую петлю.

Монтируя эпизоды в такой последовательности, мы получим ряд кадров, которые создадут на экране видимость и ощущение (4) мертвой петли. Последний кадр (5) будет уже по существу не нужен. Он рассчитан на очень непонятливого зрителя.

Наконец, мы не претендуем на то, что предлагаемое решение этой монтажной задачи наилучшее. Кинорежиссеры, знакомые с возможностями киноаппарата и законами воздуха, найдут, по всей вероятности, решение лучше приведенного. Но и сказанного достаточно для доказательства того, что задача съемки летных сцен с сохранением большой доли впечатления, которая этим сценам присуща, разрешима.

Отказавшись от изобретательства, режиссер фильмы «Крылья» вынужден был ограничиться лишь наиболее простыми положениями самолета. Здесь следует отметить, что во всех случаях, когда самолет дается крупно, впечатление несравненно сильнее, чем когда самолеты, даже и очень энергично,

Французский летчик „АСС" записывает очередную победу... „Крылья". Режиссеры Кравчуновский и Гоморов

мечутся на общем и дальних планах. Это заставляет предположить, что решение летных сцен предпочтительно следует искать в монтаже именно крупных и первых планов. Мы совершенно уверены, что это возможно даже и тогда, когда в сцене участвуют не один, а два и даже несколько самолетов.

Идя путем наиболее легким, режиссер не извлек из сценария даже того немногого, что сценарий давал. И когда смотришь фильму, невольно создается впечатление некоторой серости, казенной сухости кадров.

Если учесть, что около половины фильмы составляют летные сцены, причем все наиболее значительное в фильме входит в эту половину, мы получим полное представление о причинах того, что по не вполне удачному сценарию заснята вполне неудачная фильма.

■

Еще одно обстоятельство заслуживает быть отмеченным при разборе фильмы «Крылья». Обстоятельство это отнюдь немаловажно для фильмы, входящей в раз-

дел оборонных фильм, для фильмы, в какой-то мере трактующей вопросы, обнимаемые военной наукой. Речь идет о военной грамотности фильмы, о соответствии некоторых эпизодов фильмы требованиям тактики. Этот вопрос заслуживает быть разобранным потому, что значительная часть нашей оборонной кинопродукции зачастую вызывала весьма справедливые упреки в недостаточной военной грамотности, а иногда и в полном ее отсутствии.

С этой стороны, нам кажется, фильма «Крылья» не заслуживает упрека. Разнообразные положения воздушного боя, занимающего в фильме большое место, даны с очень большим вниманием к требованиям тактики.

Для человека, знакомого с тактикой воздушного боя, будет чрезвычайно выразительно выглядеть стремление истребителя Бару «повиснуть» под хвостом «Хавеланда». Целый ряд положений убеждает в том, что тактическая сторона вопроса отнюдь не была забыта при съемке летных сцен.

Наконец, работа над фильмой «Крылья» заставляет задуматься еще над одним вопросом.

Фильма «Крылья» — только первая из фильм о советской авиации, которые безусловно будут вызваны тем острым интересом к нашему советскому воздушному флоту, который существует в стране. Бесспорно, в ближайшее время появятся эти фильмы или по крайней мере начнут сниматься. Товарищам, которые будут работать над этими фильмами, придется столкнуться с теми же трудностями, которые уже приходилось преодолевать авторам «Крыльев».

Плохо, если каждому из режиссеров всех последующих фильм об авиации придется каждый раз заново и самому изобретать выход из затруднений, которые возникнут в его работе. Это путь неправильный и чрезвычайно неэкономный. Нам кажется, что существующая в настоящее время некоторая «частная собственность» на свои ошибки и свой опыт должна быть в этом вопросе решительно ликвидирована.

Нам известно, что режиссером фильмы «Крылья» было произведено большое по метражу количество летных сцен, снятых, очевидно, с разных точек, при разных положениях аппарата, с разнообразными приспособлениями.

Эта большая и трудная лабораторная работа не должна пропасть для советской кинематографии. Мы предлагаем открыть лабораторию для облегчения работы всех тех режиссеров, которые будут снимать летные фильмы. Мы полагаем, что участие режиссера фильмы «Крылья» в организации такой своеобразной и очень поучительной «выставки», на которой люди смогут наглядно убедиться в эффекте тех или иных задуманных ими съемок, даст возможность этому предприятию принести большую пользу.

Этот опыт, конечно, может быть использован не только для авиационных фильм. Бесспорно, что возможности его применения значительно шире. Но, говоря сейчас об авиационной фильме «Крылья», мы думаем о фильмах, которые еще будут говорить о нашей советской авиации, и здесь мы этим ограничиваемся.

Ответств. редактор В. Сутырин Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—57028 Журнал набран и отпечатан в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 5 п. л. Колич. зн. в листе 79 800. СтАт. Б5—176×250 мм. Тираж 5 000. Поступил в производство 28/IV—33 г. Подписан к печати 23/V—33 г. З. Т. 527 Техред **Т. Андреева** Зак. издат. 203

Адрес редакции и издательства — Москва, Страстной бульв., д. 11.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

Ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.

Ответственный редактор
А. Н. АФИНОГЕНОВ

●

„Театр и Драматургия“
ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре.

●

„Театр и Драматургия“
учитывая практику советского и мирового театра, будет разрабатывать в свете марксистско-ленинской философии вопросы драматургии, творческого взаимоотношения театра и драматурга, вопросы актерского и режиссерского мастерства, творческих систем советского театра, проблемы национального, самодеятельного и колхозного театра и т. д.

●

„Театр и Драматургия“
рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы.

●

В каждом номере „Театра и Драматургии“

1. Статьи и критические обзоры советского и мирового театра.
2. Монографии о драматургах и актерах.
3. Обзор печати.
4. Театр СССР.
5. Библиография.
6. Пьеса советского или иностранного драматурга, снабженная литературными и режиссерскими комментариями.

●

„Театр и Драматургия“

будет выходить тетрадями по 10 печ. листов со многими иллюстрациями (тифдрук, фототипия).

●

Первый номер выйдет из печати в начале мая 1933 года.

●

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

12 мес.—72 руб.
6 мес.—36 руб.
3 мес.—18 руб.

Цена отдельн. номера —6 руб.

Подписка принимается всеми почтовыми отделениями, а также организаторами подписки и общественными распространителями на предприятиях и в учреждениях.

Жургазобъединение

Цена 3 руб.

21044

21044

21044

АРХИВ
1 ИЮН 1938
Г. Ц. К. П.